Alcove J

PRESENTED TO THE 4057.2

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.

CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq.

Received Sept. 15. 1859 No. 30972

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Boston Public Library

https://archive.org/details/partiturregelnod00buhl

Partitur-Regeln

oder

kurze Anfangsgründe

den

Generalbaß spielen zu lernen,

41

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

von

Franz Bühler,

Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

München,

in der Musik- und Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn,

in der Residenz-Schwabinger Gasse Nro. 33.

1817.

Quidquid præcipies, esto brevis, ut cito dicta percipiant animi dociles teneantque.

Horat.

Was du lehrest, das lehre kurz, damit der wissensbegierige Geist die Lehre bald fasse, und getreu bewahre.

Vorbericht.

Ein junger Mensch muß in allem, was er beginnt, von dem Aeltern geführt und geleitet werden. Ist der Meister gut, so wird auch sein Schüler, wenns ihm nicht an Genie und Talent zu dem, was er lernen will, fehlt, gut werden. So ist's auch in der Musik, vorzüglich in der Kunst, die Partitur oder den Generalbaß zu spielen.

Der Generalbaß ist —, die Kunst mit Zahlen (Ziffern) nebst andern Zeichen unter dem allgemeinen Namen Signaturen versehene Baßstimmen zu spielen.

Das Wort Generalbaß leitet sich her vom lateinischen Bassus generalis, der allgemeine Baß, weil er die ganze Harmonie des Tonstücks durch oben angeführte Ziffern in sich faßt. Der Italiener nennt ihn Fondamento, Grund, worauf die ganze Musik, als ihrem Grunde ruht; der Franzos aber Baſse chiffrée, * den bezifferten Baß.

Ehemals mußte der Orgelspieler, wenn er ein Musikstück begleiten wollte, die ganze Partitur (Part) vor sich haben; da nun, wegen zu öftern Umwenden des Blatts, derselbe in seiner Begleitung aufgehalten wurde, so erfand Ludwig von Viadana im 17. Jahrhunderte diese ganz einfache Art, die Harmonie durch Ziffern zu bezeichnen.

Diese Art der Begleitung hat eine doppelte Wirkung: erstens hört man den begleitenden Baß, und zweytens unterhält man durch die Begleitung der rechten Hand mit Ziffer das Gehör durchaus in dem Gefühl der Tonart, so, daß die Modulation durch Spielung des Generalbasses bestimmt und hörbar unterhalten wird.

Durch diese Begleitung hilft man den Sängern vorzüglich bey der Kirchenmusik, wo meistens Chöre und Fugen vorkommen, die oft sehr schwer auszuüben sind. Bey Solo's aber soll die Orgel den Sänger entweder sehr still durch einen sanften Register (etwa einem Gedackt oder Kopel) oder

---

* Baß-Schifre.

oder gar nicht begleiten, um selben in den melismatischen Verzierungen nicht zu hindern, oder durch unnöthiges Mitspielen die Modulation gar zu verderben.

Ich habe in diesem kleinen, nur für Anfänger bestimmten Werkchen, das Nothwendigste — Anfangsgründe — dargestellt, um meinem am Anfange gesetzten Motto treu zu bleiben, durch Anhäufung zu vieler Regeln und Gegenstände den Kopf eines jungen Menschen nicht zu verwirren, — ihn früher an das Ziel zu bringen, und ihn bloß einsweilen die Ziffern richtig und ferm spielen zu lernen.

Tieferes Eindringen in den Geist der Partitur gehört dann für reifere Jahre, wo er in den Werken eines Bachs, Knechts, Türks und Kirnbergers, in Sulzers oder Kochs Lexikon alles finden wird, was seine Wißbegierde befriedigen kann, und zu seiner weitern Ausbildung nöthig ist.

Was nun der junge Schüler in diesen hier aufgestellten Regeln des Generalbasses nicht begreifen kann, das soll ihm sein Lehrmeister so lange erklären, bis er diese Regeln versteht, und begreift, und das ihm Gesagte gehörig anzuwenden weis.

Im Ganzen sind freylich diese Regeln nur summarisch dargestellt, und man sollte nicht glauben, daß selbe so nützlich wären, wie sie doch schon seit so vielen Jahren nützlich waren. Eben nach diesen summarischen Regeln * bildete ich noch als Benediktiner zum heil. Kreuz in Donauwörth, wo selbe 1793 zum erstenmale herauskamen, alle meine Zöglinge, Knaben von 8 bis 12 Jahren, und zwar mit so gutem Erfolge, daß ich Freude an ihnen erlebte, nicht nur gute Orgelspieler, sondern selbst brave Tonsetzer zu finden. Wer weis nicht, daß ehemals in Klöstern die beßten und vortrefflichsten Orgelspieler, und die beßten Schulen in dieser Kunst waren?

Um also aus diesen Regeln noch fernern Nutzen zu haben, soll der Lehrer die Tabellen der 24 Dur- und Moll-Tonarten seinem Zöglinge so lange zeigen, bis er mit selben, besonders jenen von schwererer Tonart, ganz bekannt werde, damit er niemal Ursache habe, zu erschrecken, wenn er eine Kadenze oder Vorspiel aus einer der schwerern Tonart zu machen hat.

Ich wünsche den Lernenden Fleiß, Mühe und Beharrlichkeit, ** und dem Lehrenden Geduld; denn ein Knabe hat ja noch nicht so viel Beurtheilungskraft, wie ein Mann: — dann hoffe ich, daß mir meine Mühe und mein guter Wille belohnet werde.

Ein-

---

* Ich könnte mich hier wegen einer Rezension über die vorige Auflage vertheidigen, da ich wohl weis, daß man eben diese Auflage nur ganz kurz durchgieng; indem man sonst die wesentlichen Druck- und Notenfehler hätte rügen müssen, und sollen. Mir genügt, daß dieses Werkchen schon die dritte Auflage, und sehr vielen Nutzen erzweckt hat.

** *Labor improbus omnia vincit.* Eiserner Fleiß überwindet alles.

Einleitung.

Wer den **Generalbaß** lernen will, von dem fordere ich, daß er durch Erlernung der Galanteriestücke

a) alle **musikalische Schlüssel** und ihre **Anklaßierung** kenne; *

b) daß er wisse, aus was für einem Tone das Stück gehe;

c) daß er alle Gattungen der **Täkte**, **Noten - Pausen** und **Tempo**,

d) alle musikalische Zeichen, **Kreuze**, **Bee**, und **Wiederherstellungszeichen** kenne u. s. w.

Man fange mit einem Knaben niemal gleich mit dem Generalbaß an. Es ist äußerst nothwendig, daß er zuerst durch Erlernung der Galanteriestücke mit dem Klavier und mit den Modulationen der Töne bekannt sey.

Wie kann ich einem Knaben sagen, die Terze von c ist e, oder die Sexte a, u. s. w., wenn er kaum weis, wo c, e und a auf dem Klavier ist? — Ich habe es selbst erfahren, daß solche Knaben sehr schwerfällige und langsame Partiturspieler wurden, — erfahren, daß sie den Geist des Partitursistems nie durchdrungen haben. Denn, wie ist es möglich, selbst einige Stimmen zu erfinden, und zu den vorgeschriebenen Baßnoten mitzuspielen, wenn ein solcher Knab nicht einmal die Baßnoten ohne Fehler spielen kann?

Dieses alles beweiset hinlänglich, daß, wie ich oben sagte, der Anfang in dem Klavier- oder Orgelspielen nicht mit dem Generalbasse, sondern mit dem Unterrichte im Klavierspielen solle gemacht werden. Dieser Meynung sind auch **Matheson**, **Sorge** und **Bach**.

Von den Signaturen.

Zur Begleitung des Generalbasses braucht man verschiedene Zeichen, diese aber nennt man **Signaturen**.

Die ersten dieser Zeichen sind: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; durch diese Zahlen werden die **Intervalle**, das ist, die Entfernung der **Töne** von ihrem **Grundtone** bestimmt.

Bey diesen Zahlen gebraucht man auch, wie bey den Noten, die Versetzungszeichen, nämlich: **Kreuze**, **Bee**, das **Wiederherstellungszeichen**, die **doppelkreuze**, und **Doppelbee** u. s. w.

Erster

* Bey den Fugen fängt manchmal der Diskant, manchmal der Alt, oder Tenor an. Es ist also nothwendig, daß derjenige, welcher Orgel spielt, diese Schlüssel gut kenne, um die Noten in diesen Zeichen eben so schnell, als jene des Basses lesen zu können.

Erster Absatz.

Von den Tönen.

Wir haben in der Musik nicht mehr als zwölf auf alle mögliche Weise voneinander unterschiedene **Töne**, eilferley **Intervallen**, und zwey **Hauptstammaccorde**, auf welche sich alle übrige Accorde beziehen.

Die zwölf Töne sind: C, cis, D, dis, E, F, fis, G, gis, A, B, H.

Von diesen Tönen sind **sieben natürliche**, als: C, D, E, F, G, A, H.

und fünf abhängige, als: cis, dis, fis, gis, b.

Diese zwölf Töne bekommen aber durch ihre verschiedene Anwendung die Kraft von 24 Tönen. Diese verschiedene Anwendung geschieht durch die **Versetzungszeichen**, die den **Ziffern** eben so, wie die **Noten** vorgesetzt werden, wenn sie höher oder tiefer als die Tonleiter des Tons, aus welchem das Musikstück gesetzt ist, erfordert, genommen werden sollen.

Diese Versetzungszeichen werden oft gleich **am Anfange** nach dem Schlüssel gesetzt, dann sind selbe **wesentliche**, oder auch bey einer **Note** oder **Ziffer**, dann sind sie **zufällige** Versetzungszeichen. Diese Versetzungszeichen sind dreyerley:

1) **Erhöhungszeichen.** Das Kreuz erhöht den Ton um einen halben, und hängt an den Namen desselben die Sylbe is, z. B. C, cis, D, dis * Tab. I. Fig. 3. und wenn dieses cis noch um einen halben Ton erhöht wird, setzet man ein Doppelkreuz hinzu — ciscis, disdis.

2) **Das Erniedrigungszeichen.** Das b erniedrigt um einen halben Ton, und dem Buchstaben der Note wird die Sylbe es angehängt. Fab. I. Fig. 3. wird dieses b noch um einen halben Ton erniedriget, so nennet man es bb, cesces, desdes, u. s. w.

Das dritte **Versetzungszeichen** ist das Be-quadrat, oder **Wiederherstellungszeichen**, welches den Ton in seine vorige Lage wieder zurückstellt, cis heist dan wieder C, es wieder E u. s. w. Tab. I. Fig. 3. Alle diese Benennungen sind in der Tabelle der 24 **Dur-** und **Molltonarten** deutlich ausgesetzt.

Zwey Töne von **gleicher Größe** werden der **Einklang** (Unisonus) genannt. Sind aber die Töne von **ungleicher Größe**, das ist, einer **tiefer** oder **höher** als der andere, so heist man es ein **Intervall** (Intervallum).

Da

* Die Benennung cis-dis, fis, gis soll ein Italiener Josephus Zarlinus im 16. Jahrhundert erfunden haben.

Da gemäß dem menschlichen Musikgefühle nur hör- und singbare Töne zur Ausübung dienen, so ist unser kleinstes **Intervall** der **halbe Ton** (Semitonium). Er ist zweyerley, als: 1. Semitonium minus, der **kleine halbe Ton**, ist der kleinste Unterschied auf eben derselben Stufe, als: C, cis, D, dis, man nennt sie auch **chromatische halbe Töne.** 2. Semitonium majus, der **große halbe Ton**, von einer Stufe zur andern, als: E-f-h-c oder **diatonische halbe Töne.** Aus diesen zween **halben Tönen** entstehet nun der ganze Ton, als: C-cis-cis d. *

Zweyter Absatz.

Von den Tonleitern.

Wenn die sieben Haupttöne stufenweise nacheinander folgen, so heist man dieses eine **Tonleiter.**

a) Die erste Tonleiter heist die **natürliche** oder **diatonische**, und besteht aus großen halben, und aus ganzen Tönen, als:

1) c d e f g a h (c, oder

2) g a h c d e fis (g, oder

3) f g a b c d e (f, u. s. w.

Die erste ist die **natürliche Tonleiter**, die andern zwo aber sind **versetzte Tonleitern.**

b) Die zwote Tonleiter heist die **vermischte** oder **chromatische**, und bestehet aus vermischten kleinen und großen halben Tönen.

1. C, cis, d, dis, e f fis, g, gis, a, b h, (C, oder
2. C, des, d, es, e f ges, g, as, a, b, ces (C.

c) Die

* Ein großer ganzer Ton wird in 9 Kommata getheilt. Ein Komma theilet sich in zwey gleiche kleinere Theile, wovon jeder ein Schisma (auf deutsch) Theilung oder Trennung, heist. Zwey Kommata werden ein Diaschisma genannt. — Die ganzen und halben Töne sind theils groß, theils klein. Ein großer ganzer Ton enthält, wie schon gesagt, 9 Kommata; ein kleiner ganzer Ton aber nur 8 Kommata. Ein großer halber Ton enthält 4 Kommata und ein Schisma; ein kleiner halber Ton nur 4 Kommata. Große ganze Töne sind e, d, f, g, und a h; kleine ganze Töne sind d e, und g a. Große halbe Töne sind e f und h c (diatonische halbe Töne genannt); wie auch alle diejenigen halbe Töne, welche zwey verschiedene Klangstufen einnehmen, als cis d, d es, dis e, und alle diejenigen halbe Töne, welche auf einer und eben derselben Klagstufe stehen. Diese werden chromatische halbe Töne genannt. Der große ganze Ton ist also weiter, als der kleine ganze — und der kleine halbe Ton etwas enger, als der große halbe Ton. Der enharmonische Ton aber ist der engste Ton. Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus.

c) Die dritte Tonleiter heißt die **vollständige diatonisch = chromatisch = enharmonische Tonleiter**, und besteht aus **kleinen, großen halben**, und aus den **idealischen Viertelstönen**. Die Viertelstöne sind folgende:

1) Cis-des. 2) dis-es. 3) c-fes. 4) eis-f. 5) fis-ges. 6) gis-as. 7) ais-b. 8) h-ces 9) his-c. *

Ein Ton, für sich betrachtet, ist weder **diatonisch**, noch **chromatisch**, noch **enharmonisch**, sondern nur in Vergleichung mit einem andern. C ist C; aber C gegen des betrachtet ist diatonisch, gegen cis chromatisch, und gegen his enharmonisch.

Dieß sind nun die **auf alle Weise voneianander unterschiedene Töne**, die innerhalb dem Umfange der **diatonisch = chromatischen Tonleiter** liegen, und einem Anfänger zu wissen höchst nothwendig sind.

Dritter Absatz.

Von den Tonarten.

Es giebt zweyerley Tonarten, nämlich a) die **harte** oder **große Tonart**, welche zu ihrem Kennzeichen die große **Dritte** (Terze) hat. b) Die **weiche Tonart**, welche zu ihrem Kennzeichen die **kleine Dritte** (Terze) hat. Man heißt sie auch die **kleine Tonart**.

C dur ist die **natürliche harte Tonart**, und die übrigen eilf nur versetzte.

a moll ist die **natürliche weiche** oder **kleine Tonart**, und die übrigen eilf nur versetzte.

Wir haben also eine Tonleiter von 24 Tonarten. Diese Tonleiter aber ist, wie wir schon oben gesagt haben, von zweyerley Art, nämlich:

1) Dur — die **harte** oder **große** — major.
2) Moll — die **weiche** oder **kleine** — minor.

Die **diatonische Tonleiter** mit der **großen Dritten** (Terze) hat sowohl im **Hinauf- als Herabsteigen** 2 ganze 1 halben, 3 ganze und 1 halben Ton. Die diatonische Tonleiter hingegen mit der **kleinen Dritten** (Terz) hat hinauf einen ganzen, einen halben, vier ganze und einen halben Ton; herab aber zwey ganze, einen halben, 2 ganze, einen halben, und einen ganzen Ton.

Bey der Moll-Tonart wird im Hinaufsteigen die **kleine Sext**, und die **kleine Septime** vergrößert, und im Herabsteigen bleiben beyde in ihrer natürlichen Lage. Es ist daher die **Dur-** und **Molltonart** sowohl im Gesange, als im Ausdruck, sehr von einander unterschieden.

Ta-

* Siehe die Tabelle der auf- und absteigenden Klasse der Töne.

Tonleiter der 12 Dur-Tonarten.

1) c, d, e, f, g, a, h, c.
2) g, a, h, c, d, e, fis, g.
3) d, e, fis, g, a, h, cis, d.
4) a, h, cis, d, e, fis, gis, a.
5) e, fis, gis, a, h, cis, dis, e.
6) h, cis, dis, e, fis, gis, ais, h.
7) fis, gis, ais, h, cis, dis, eis, fis.
   ges, as, b, ces, des, es, f, ges.
8) des, es, f, ges, as, b, c, des.
9) as, b, c, des, es, f, g, as.
10) es, f, g, as, b, c, d, es.
11) b, c, d, es, f, g, a, b.
12) f, g, a, b, c, d, e, f.

Tonarten mit dem Erhöhungs-Zeichen, nämlich mit dem Kreuze.

Tonarten mit dem Erniedrigungs-Zeichen, nämlich mit dem Be.

Tonleiter der 12 Molltonarten — aufsteigend —

1) a, h, c, d, e, fis, gis, a.
2) e, fis, g, a, h, cis, dis, e.
3) h, cis, d, e, fis, gis, ais, h,
4) fis, gis, a, h, cis, dis, eis, fis.
5) cis, dis, e, fis, gis, ais, his, cis.
6) gis, ais, h, cis, dis, eis, fisfis, gis.
7) dis, eis, fis, gis, ais, his, ciscis, dis.
   es, f, ges, as, b, c, d, es.
8) b, c, des, es, f, g, a, b.
9) f, g, as, b, c, d, e, f.
10) c, d, es, f, g, a, h, c.
11) g, a, b, c, d, e, fis, g.
12) d, e, f, g, a, h, cis, d.

mit Kreuz. mit Be.

absteigend.

1) a, g, f, e, d, c, h, a.
2) e, d, c, h, a, g, fis, e.
3) h, a, g, fis, e, d, cis, h.
4) fis, e, d, cis, h, a, gis, fis.
5) cis, h, a, gis, fis, e, dis, cis.
6) gis, fis, e, dis, cis, h, ais, gis.
7) dis, cis, h, ais, gis, fis, cis, dis.
   es, des, ces, b, as, ges, f, es.
8) b, as, ges, f, es, des, c, b.
9) f, es, des, c, b, as, g, f.
10) c, b, as, g, f, es, d, c.
11) g, f, es, d, c, b, a, g.
12) d, c, b, a, g, f, e, d.

mit Kreuz. mit Be. *

Dieß

* Diese 12 Dur- und 12 Molltonarten geben schon allein durch ihre bloßen Accorde 24 Arten verschiedener Existenz; und es erwächst der Musik daraus ein erstaunlicher Reichthum von Ausdruck, wenn der Tonkünstler Kopf und Herz genug hat, die Kontraste in einem großen Ganzen fühlbar zu machen.

Dieß sind nun alle mögliche Tonarten, und alle wohl zu merken, weil auch die von der schweren Art, besonders in Rezitativen, vorkommen. Man durchgehe nur **Grauns Tod Jesu**, und man wird meinen Worten glauben. Gleich in dem Rezitative: **Gethsemane** — wird man Stellen von enharmonischen Accorden finden. Eben darum präge man einem Anfänger die Tonleiter der 24 Tonarten wohl ein.

So hätten wir nun das ganze **Tonsystem**, in so weit es einem Knaben faßlich seyn kann, kurz gezeigt. Der Lehrmeister erkläre aber dem Knaben alles **wohl** und **deutlich**, wenn er von seinem Unterrichte anderst Nutzen und Ehre haben will.

Vierter Abſatz.

Von den Intervallen und ihrer Bezifferung.

Einem Knaben ein ganzes, **vollkommenes** Musiksystem zu lernen, halte ich für unmöglich, und die Zeit zu kurz, um ihn innerhalb den Jahren, wo er seine Zeit mit andern Geschäften, als: Singen, Studieren ꝛc. zubringen muß, so weit zu bringen, daß er auf einem Chor als Orgelspieler anstehen kann. Und für solche habe ich eigentlich gegenwärtigen Auszug geschrieben. Ich lege hier alle Regeln der Bezifferung vor, die am **nothwendigsten** sind. Tieferes Eindringen in die Musik gehört für reifere Jahre. Einem Anfänger, der Talente besitzt, wird dieser Auszug als Schlüssel dienen, selbst weiter einzudringen; und mehr wollte ich nicht leisten. Kann einmal ein Jüngling den Generalbaß ferm vom Blatte spielen, so wähle er sich, um in der Tonkunst sich zu vervollkommnen, größere Werke aus, wo er alles, was seinen wissensbegierigen Geist befriedigen kann, finden wird. — Um bey Verfertigung eines Musikstücks etwas **geschwind** zu finden, was man **gerade wissen** will, so schaffe man sich **Kochs** musikalisches Lexikon an.

Von dem vollkommenen Accorde.

Das erste, was in der Partitur zu wissen ist, ist der Concentus ordinarius, **vollkommene Accord**, oder der **konsonierende harmonische Dreyklang**. Er ist dreyerley, als:

a) Der **harte Dreyklang** mit der **großen Dritten** (Terz) und der vollkommenen **Fünften** (Quinte) als: C-c-e-g, oder e-g-c, oder g-c-e.

b) Der **weiche Dreyklang** mit der **kleinen Dritten** (Terz) und der vollkommenen **Fünften** (Quinte) als: A-a-c-e oder c-e-a, oder e-a-c. Und auf solche Art kann auch jeder andere Accord dreymal genommen werden. Die Bezifferung ist folgende: 5 8 3
3 5 8 Tab. I. Fig. 1.
8 3 5.

c) Der

c) Der verminderte Dreyklang mit der kleinen Dritte (Terz) und falschen Quint: C-c-es-ges.

Die Bezifferung ist folgende: $\begin{matrix} b5 & 8 & b3 \\ b3 & b5 & 8 \\ 8 & b3 & b5 \end{matrix}$

Der sogenannte harte Dreyklang drückt überhaupt volle Existenz aus.

Der weiche Dreyklang zeigt an, daß uns etwas fehlt, und darüber Zärtlichkeit, Rührung, Traurigkeit allerley Art.

Der verminderte Dreyklang, wo zur kleinen Terz noch die kleine oder falsche Quint hinzukömmt, zeigt einen so großen Mangel der Existenz in dem Wesen, daß es damit nicht bestehen kann.

Der vergrößerte Dreyklang, dessen Bezifferung bey der übermäßigen Oktave vorkömmt, wo zur großen Terz die übermäßige Quinte kömmt, zeigt Zorn, und Wuth und Grimm in voller Existenz, z. B. c, e, gis, cis. Bezifferung $\begin{matrix} \dagger 8 \\ \dagger 5 \\ 3 \end{matrix}$

Die Ziffern werden nicht allemal vom Grundtone an, sondern oft, und meistens von der Oktave des Grundtons gezählt. Fig. 2.

Ist ober der Note des Basses ein Kreuz, Be oder ein viereckigt Be gesetzt, so bedeutet dieses die Dritte (Terz) und man nimmt dann den Dreyklang — vollkommenen Accord. Fig. 3. Ist aber Eins von diesen Zeichen neben der Note, oder neben der Ziffer, so gehet es die Note oder Ziffer selbst an. Fig. 4.

Bey dem harmonischen Dreyklange darf man nicht zugleich mit der Quinte und Oktave hinauf- oder herabsteigen, sondern man muß suchen durch zerschiedene Bewegungen diesem Fehler auszuweichen. Diese Fehler zu verhüten, giebt es dreyerley Bewegungen.

Die 1te Art der Bewegungen ist die gerade. Tab. I. Fig. 5. motus rectus.

Die 2te Art ist die Seitenbewegung. Tab. I. Fig. 6. motus obliquus.

Die 3te Art ist die Gegenbewegung. Tab. I. Fig. 7. motus contrarius.

Intervalle

nach ihrer aufsteigenden Ordnung von der Prime angefangen bis einschließlich der None.

Alle Intervalle behalten ihre Namen, so lange sie auf ihrer ursprünglichen Stufe stehen, wenn sie auch durch die Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget sind. So heißen z. B. alle Intervalle auf der zweyten Stufe Sekunden; auf der dritten Terzien u. s. w. Doch giebt die Verschiedenheit der

der Größen, sie mögen durch Versetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, den Intervallen gewisse Beywörter, als: die kleine, große, reine u. s. w.

Die Intervalle werden in Konsonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge) eingetheilt. Das Gehör beruhigende Intervalle sind entweder vollkommene oder unvollkommene.

Zu den vollkommenen gehören die reine Quinte und Oktave nebst dem Einklange. Zu den unvollkommenen aber die große und kleine Terzie, die reine Quarte, und die große und kleine Sexte.

Dissonanzen, d. h. übellautende, das Gehör beunruhigende Intervalle sind die Sekunden, kleine Quarte, Septimen, Nonen und alle mangelhafte und übermäßige Intervalle.

Die Dissonanzen müssen vorbereitet, und dann gehörig aufgelöset werden.

Eine Dissonanz wird vorbereitet, wenn selbe in dem vorhergehenden Accorde schon als eine Konsonanz dagewesen; aufgelöst wird sie, wenn sie wieder in eine Konsonanz übergehet, an deren Stelle sie stehet, oder deren Eintritt sie aufgehalten hat. Beyspiele hievon sieht man bey der Sekunde, Tab. II. Fig. 4. bis Tab. III.

Bey der kleinen Quarte, Tab. III. Fig. 10.

Bey der Septime, Tab. VI. Fig. 4.

Bey der None, Tab. VIII. Fig. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Von der Ersten (Prime).

Die reine Prime oder der Einklang (Unisonus) gehört eigentlich nicht unter die Intervallen, weil sich kein Ramm dazwischen denken läßt. Die übermäßige Prime kömmt nur im Durchgange vor, und kann daher nie als ein wirklich zur Harmonie gehöriges Intervall betrachtet werden.

I. 1. Die reine Erste (Prime) insgemein Einklang (Unisonus) genannt, bestehet aus zween Tönen von gleicher Größe, als: c - c oder a - a. Fig. 8.

2. Die übermäßige Erste (Prime) besteht aus einem kleinen halben Ton, als: c - cis oder a - ais. Fig. 9.

Die reine Prime (Unisonus) wird mit 1 — beziffert, oder auch mit einem Strich | von oben herab. Fig. 5.

Steht ober der Baßnote Tasto Solo, so wird mit der rechten Hand keine Partitur gespielt; welches meistens bey dem Orgelpunkte Statt hat. Fig. 10.

Von

Von der Zweyten (Sekunde).

Die Sekunde ist in der diatonischen Tonleiter jeder höhere Ton des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein oder groß; die übermäßige liegt außer der diatonischen Tonleiter.— Sie ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Bey der Auflösung geht der untere Ton einen Grad unter sich.

Es giebt mehrere Sekunden-Accorde, aber nur der ist der eigentliche, der aus der Sekunde, Quarte und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimen-Accords ist. Tab. XIII. D. a. c.

II.

3. Die kleine Zweyte (Sekunde) ist ein Intervall von einem großen halben Ton in zwo Stufen, als: c - des oder a-b. Tab. II. Fig. 1.

4. Die große Zweyte (Sekunde) ist ein Intervall von zwo Stufen, welche aus zween halben Tönen von verschiedener Art, oder aus einem ganzen Tone besteht, als: c - d oder a-h. Fig. 2.

5. Die übermäßige Zweyte (Sekunde) ist ein Intervall von einem kleinen halben, und ganzen Ton in zwo Stufen, als: c - dis oder as - h. Fig. 3.

Zur Zweyten (Sekunde) nimmt man die Vierte (Quarte) und Sechste (Sexte). Auch muß der Baß zur Sekunde schon in der Hand liegen, und sich abwärts bewegen, als: c - d und f - a. Fig. 4.

Bezifferung:	6	2	4		dreystimmig:	4	2	2	6
	4	6	2			2	4	6	2
	2	4	6						

Zur übermäßigen Sekunde nimmt man die übermäßige Quarte und Sexte, als: F - h oder d - gis Fig. 5.

Bezifferung wie oben, nur, daß bey der Sekunde ein Kreuz steht. Fig. 5 und 6.
Auch wird bisweilen zur Sekunde die Quinte genommen; dann bleibt die Quarte und Sexte weg, und wird dafür die Sekunde, Fig. 7. oder die Quinte verdoppelt. Fig. 8. F-g- c-g ode F-c-g-c.

Bezifferung:	2	5
	5	2
	2	5.

Von

Von der Dritten (Terze).

Die Terzie ist ein konsonierender Intervall, welches in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Saite, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie auch abzähle, eine Terz gegen die erste klingt, als: C - e. Sie ist vierfach. Die verminderte, kleine, große und übermäßige.

III.

6. Die verminderte Dritte (Terz) ist ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stufen, als: cis - es oder ais - c. Tab. III. Fig. 1.

7. Die kleine Dritte (Terz) ist ein Intervall von einem ganzen, und großen halben Ton in drey Stufen, als: c - es oder a - c. Fig. 2.

8. Die große Dritte (Terz) ist ein Intervall von zween ganzen Tönen in drey Stufen, als: c - e oder a - cis. Fig. 3.

9. Die übermäßige Dritte (Terz) ist ein Intervall von zween ganzen Tönen, und einem kleinen halben Ton in drey Stufen, als: b - dis. Eig. 4.

Von der Vierten (Quarte).

Die vierte Saite der diatonischen Tonleiter heißt man Quarte; — Es sind 3 Gattungen: die verminderte, die reine, und die übermäßige.

Unter dem Namen Quartsexten-Accord versteht man allzeit den konsonierenden, der die 2te Verwechslung des Dreyklangs ist. Tab. XIII. G - e - g - c. obwohl auch in andern, und zwar dissonirenden Accorden Quart und Sext vorkömmt.

IV.

10 Die verminderte Vierte (Quarte) ist ein Intervall von einem ganzen, und zween großen halben Tönen in vier Stufen, als: eis - f. Fig. 5.

11. Die reine Vierte (Quarte) ist ein Intervall von zween ganzen, und einem großen halben Ton in vier Stufen, als: c - f oder a - d. Fig. 6.

12. Die übermäßige Vierte (Quarte) ist ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stufen, als: c - fis oder a - dis. Fig. 7.

Die Quarte ist entweder wohlklingend (Quart consonans) oder übelklingend (Quart dissonans). Zur Quart consonans, der wohlklingenden, nimmt man die Sexte und Oktave, als C - f - a - c.

Fig. 8.

Bezifferung:				dreystimmig:			
8	4	6		6	4	8	4
6	8	4		4	6	4	8.
4	6	8					

Zu der **übelklingenden** (dissonans) nimmt man die **Quinte** und **Oktave.** Diese übelklingende Quarte muß als dissonant schon in der Hand liegen. Sie wird meistens in die Terz, bisweilen in die Sexte aufgelöst. Fig. 9. und 10.

Die Bezifferung: 8 43 5 / 5 8 43 / 43 5 8 — dreystimmig: 5 43 / 43 5

Zur **verminderten Quarte** (Quarta minuta) nimmt man die Sexte doppelt dazu, als: Gis - e - e - e. Fig. 11.

Bezifferung: 6 / 4 / 6 — dreystimmig: 6 / 4. Fig. 9.

Zu der übermäßigen Quarte nimmt man die Sekunde und Sexte. G - e - a - cis. Fig. 12.

Wenn hinter der Zahl 4 ein Kreuzchen gemacht wird, so bedeutet das eben so viel, als wenn das Kreuz vornen stünde, nämlich die übermäßige Quarte.

Von der Fünften (Quinte).

Die Quinte ist die 5te Stufe der diatonischen Tonleiter. Sie ist nach der Oktave der **vollkommenste Wohlklang** (Consonans); daher wird sie auch **Dominant** (dominans) genannt. Zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten sind als Hauptfehler in der Harmonie verbothen. Die Quint ist dreyfach: die **verminderte**, die **reine**, und die **übermäßige.**

V.

13. Die **verminderte Fünfte** (Quinte) besteht aus zween großen und zween halben Tönen in fünf Stufen, als: cis - g oder a - es. Tab. IV. Fig. 1.

14. Die **reine Fünfte** (Quinte) besteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton in fünf Stufen, als: c - g oder a - e. Fig. 2.

15. Die **übermäßige Fünfte** (Quinte) besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stufen, als: f - cis oder c - gis. Fig. 3.

Die Bezifferung der **reinen Quinte** kömmt beym Dreyklange vor.

Es ist wohl zu merken, daß man nie mehrere Quinten nach einander **auf-** oder **abwärts** spielen soll, sondern man gehe entweder **von** - oder **gegeneinander.** Fig. 4.

Zu der **verminderten** auch **falschen Quinte** nimmt man die Sexte und Terz, als: H - f. g - d. Fig. 5.

Bezifferung: 6 3 5 / 5 6 3 / 3 5 6 — dreystimmig: 5 5 6 / 3 6 5

Von der Sechsten (Sexte).

Die Sexte ist der sechste Ton von der diatonischen Tonleiter. Es giebt vier Gattungen Sexten: die **verminderte**, die **kleine**, die **große** und die **übermäßige**. Der Sexten-Accord entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreyklangs, nämlich, wenn die Terze desselben zum Grundtone genommen wird; die Quinte wird alsdann zur Terzie, und die Oktave zur Sext. Tab. XIV. Es-es-g-e oder E-e-g-c. Man muß bey dem **vierstimmigen** Satze wohl acht geben, welches Intervall bey diesem Accorde am schicklichsten verdoppelt werden könne, damit keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen.

VI.

16. Die **verminderte Sechste** (Sexte) besteht aus zween ganzen, und drey großen halben Tönen in sechs Stufen, als: dis-b. Tab. V. Fig. 1.

17. Die **kleine Sechste** (Sexte) besteht aus drey ganzen und zween großen halben Tönen in sechs Stufen, als: c-as-a-f. Fig. 2.

18. Die **große Sechste** (Sexte) besteht aus vier ganzen und einem großen halben Ton in sechs Stufen, als: c-a-a-fis. Fig. 3.

19. Die **übermäßige Sechste** (Sexte) besteht aus fünf ganzen Tönen in sechs Stufen, als: c-ais-as-fis. Fig. 4.

Man nimmt zu der **Sexte** die Terz und **Oktave** C-e-a-c. Fig. 5.

Man verdoppelt bisweilen entweder die **Terz** oder die **Sexte**. E-g-c-g oder E-c-g-e. Fig. 6.

Bezifferung:	8	3	6	dreystimmig:	6	8	verdoppelt:	6	3
	6	8	3		3	6		3	6
	3	6	8					6	3

Es ist fehlerhaft, wenn man die **Sexte**, die mit einem Kreuze bezeichnet ist, verdoppelt. Statt dessen verdopple man die Terz. E-g-cis-g. Fig. 7.

Man nimmt auch zu Zeiten die **Quinte** und **Sexte** zugleich, besonders vor den Kadenzen, wenn sich der Baß um einen Ton aufwärts bewegt, weil dadurch oft die Fehler der Oktaven vermieden werden können. F.-a-c-d. Fig. 8.

Bezifferung:	6	5	3
	5	3	6
	3	6	5

Der **übermäßige Quintsexten-Accord** wird mit einer durchstrichenen **Sexte** und einer **Quinte** angezeigt. Fig. 9.

Der **übermäßige Quintsexten Accord** ist ein auf der **Dominante** (Quinte) des folgenden Grundtons vorkommender dissonirender Accord, bey dem die Quinte und Sexte des Baßtons zugleich angeschlagen werden. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimen-Accords, der zum Schlusse in eine Tonica (Grundton) führt.

Von

Von der Siebenten (Septime)

Die Septime ist der 7te Ton der diatonischen Tonleiter, oder der nächste unter der Oktave. Sie ist dissonierend, weil sie gegen die Oktave des Grundtons eine **Untersekunde** ausmacht. Es sind **dreyerley** Septimen, die **verminderte**, die **kleine**, und die große. Der **Septimen-Accord** ist nicht jeder Accord, in welchem eine **Septime** vorkömmt, sondern nur jener, in welchem die **Septime** eine **wesentliche Dissonanz** ist.

VII.

20. Die **verminderte Siebente** (Septime) besteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stufen, als: Cis - b - Ais - g. Tab. VI. Fig. 1.

21. Die **kleine Siebente** (Septime) besteht aus vier ganzen, und zween großen halben Tönen in sieben Stufen, als: C - b - A - g. Fig. 2.

22. Die **große Siebente** (Septime) besteht aus fünf ganzen, und einem großen halben Tone in sieben Stufen, als: C - h - A - gis. Fig. 3.

Die Septime muß im vorhergehenden Accorde schon in der Hand liegen, damit sie als ein Dissonant nicht angeschlagen werde. Man nimmt dazu die **Terz** und Quinte: C - e - g - b - G - h - d - f. Fig. 4.

Bezifferung: 7 3 5 / 5 7 3 / 3 5 7 — Dreystimmig: 7 7 3 / 3 5 7

Zu der großen Septime nimmt man die **Quarte** und Sekunde: C - d - f - h - g - a - e - fis. Fig. 5.

Bezifferung: 7 2 4 / 4 7 2 / 2 4 7 — Dreystimmig: 7 2 / 2 7

Von der Achten (Oktave).

Die **Oktave** ist die **achte** Stufe der diatonischen Tonleiter. Es giebt **dreyerley Oktaven**: die **verminderte**, die **reine**, und die **übermäßige**.

Dieses Intervall hat mit seinem Grundtone die **vollkommenste** Harmonie. Es sind also in dem Umfange vom Grundtone bis zur Oktave alle Töne der diatonischen Tonleiter enthalten, weil hernach die nämlichen Töne um 2mal, 3mal und 4mal erhöht wieder vorkommen. Daher haben wir nur 7 Töne. Dieses Wort Oktave bedeutet also:

1) den **achten Ton** der diatonischen Tonleiter; 2) den **Umfang des ganzen Systems.**

Um aber zu wissen, in welcher Oktave dieser oder jener Ton ist, so hat man die Oktaven in folgende Benennungen eingetheilt:

Contra-Töne.
F. G. A. H.

1) Große Oktave.
C D E F. G. A. H.

2) Kleine Oktave.
c. d. e. f. g. a. h. —

3) Einmal gestrichene Oktave.
c. d. e. f. g. a. h.

4) Zweymal —
e. d. e. f. g. a. h.

5) dreymal gestrichene Oktave.
c. d. e. f. g. a. h.

Die Achte (Oktave) ist der im zweyten Grade der Größe reproduzierte gegebene erste Ton, als: C - c - A - a. Tab. VII. Fig. 1.

VIII

23. Die verminderte Achte (Oktave) hat vier ganze, und drey große halbe Töne in acht Stufen, als: Cis - c - A - as. Fig. 2.

24. Die reine Achte (Oktave) hat fünf ganze, und zween große halbe Töne in acht Stufen, als: C - c - A - a. Fig. 3.

Die übermäßige Achte (Oktave) hat sechs ganze Töne, und einen großen halben Ton in acht Stufen, als: C - cis. Fig. 4.

Die Bezifferung der Oktave kömmt beym Dreyklange vor. Zwey oder mehrere Oktaven nacheinander auf- oder abwärts zu spielen, ist fehlerhaft; sondern man geht von- und gegeneinander, wie ich oben bey der Quinte gemeldet habe. Fig. 5.

Von der Neunten (None).

Die None ist ein dissonierender Intervall von neun Stufen. Sie ist dreyerley: die kleine, die große, und die übermäßige.

Nonen-Accord nennt man gewöhnlich denjenigen, in welchem die None des Basses vorkömmt. Sie ist eigentlich die Oktave der Sekunde, hat aber doch in der harmonischen Fortschreitung einen wesentlichen Unterschied.

Die

Die None ist ein Vorhalt der Oktave, wo der Baß sich bey der Auflösung um eine Stufe **aufwärts** (Tab. VIII. Fig. 4), bey der Sekunde aber um eine Stufe **abwärts** bewegt. Tab. II. Fig. 1.

Die **kleine Neunte** (None) hat fünf ganze, und drey große halbe Töne in neun Stufen, als: H - $\overline{c}$. Tab. VIII. Fig. 1.

Die **große Neunte** (None) hat sechs ganze, und zwey große halbe Töne in neun Stufen, als: C - $\overline{d}$. Fig. 2.

Die **übermäßige Neunte** (None) hat sieben ganze Töne, und einen großen halben Ton in neun Stufen, als: F - gis. Fig. 3.

Die None ist die **Oktave** der **Sekunde**, und muß als ein Dissonant im vorhergehenden Accorde vorbereitet werden. Fig. 4.

Die None wird aufgelöst in die Sext (Fig. 6) oder in die Oktav (Fig. 7). Man nimmt dazu die Terz und Quint, als: C - e - g - d. Fig. 8.

Bezifferung	98	3—	5—	Dreystimmig:		98	3—
	5—	98	3—			3—	98
	3—	5—	98				

Man nimmt zur None auch die Sext. Fig. 9. Noch ein Beyspiel. Fig. 10 und 11.

Die **Undezime** ist die **Oktave** der **Quarte**, und man findet auch hin und wieder ober der Baßnote eine Ziffer — 11 — stehen.

Die **Terzdezime** ist die Oktave der Sexte. Man findet sie mit der Ziffer 13 bezeichnet.

Fünfter Absatz.

Von der Kadenze.

Kadenz (Cadenza) **Tonschluß**, ist dasjenige, wodurch das Gefühl des Endes oder auch bloß eine Ruhestelle, eines Abschnitts oder Einschnitts erweckt wird.

Diese Kadenzen finden in der Harmonie und Melodie Statt. Eine **harmonische Kadenz** wird dasjenige genannt, was in der Harmonie das Gefühl dieses Stillstehens verursacht. Da aber eine solche Kadenz auf verschiedene Art wirken kann, so, daß sie nämlich einmal das Gehör in völlige Ruhe setzt, zweytens aber bloß einen Stillstand verursacht, wo noch nicht das völlige Ende ist, so folgt daraus, daß die harmonischen Kadenzen von verschiedener Art seyn müssen.

Es giebt dreyerley Kadenzen (Tonschlüsse).

1) Die ganze oder **vollkommene, Finalkadenz**, die das Gehör in die Ruhe setzt, und das Tonstück, oder einen Theil desselben endet. Tab. IX. Fig. 1.

2) Die **halbe** oder **Mittelkadenz**, die das Gehör nicht ganz beruhiget, nnd nicht im Haupttone, sondern auf der Quint ihren Schluß macht. Fig. 2.

3) Die **betrügerische Kadenz**, der **Betrugschluß**, oder die **unterbrochene Kadenz**, wenn nämlich nach zubereitetem Schlusse auf der Quinte das Gehör hintergangen, und nicht der **Grund**, sondern ein ganz anderer Accord an dessen Stelle eintritt. Fig. 3.

Zu der Kadenz nimmt man die **Quarte, Quinte** und **Oktave**: g - c - d - g.

Die Quarte wird dann in die Terz aufgelöst.

Bezifferung: a)
5—	8—	43
43	5—	8—
8—	43	5—

Fig. 4.

b)
6 5 —	8 ——	4 4 3	
4 4 3	6 5 —	8 ——	Fig. 5.
8——	4 4 3	6 5 —	

c)
5 6 5	8 ——	3 4 3	
3 4 3	5 6 5	8——	Fig. 6.
8——	3 4 3	5 6 5.	

Auf diese dreyfache Art kann die Kadenze gemacht werden. Im Grunde ist es freylich immer nur eine; doch wollte ich einem Anfänger alles zeigen. Bey einer Schlußkadenze muß es allezeit die große **Terz** seyn.

Die **Uebung** wird bey Erlernung der Partitur-Regeln das meiste bewirken. Eine kleine Uebung ist zu Ende Tab. X.

Man lege einem Knaben gute Muster vor, in welchen

1) die Bässe nicht mit **unnöthigen Ziffern** überhäuft sind. — Wo
2) jedes Intervall mit ihrem **karakteristischen Ziffer** gehörig bezeichnet, und
3) die **nöthigen Versetzungs-Zeichen** (die Kreuze und Bee) je, nachdem sich die Modulation des Gesanges ändert, und von der vorne am Schlüssel bezeichneten Tonleiter abweicht, richtig angezeigt sind.

Wo die Strich. — bey den Ziffern ausgesetzt sind, da bedeutet es, daß die Baßstimme einige Intervalle durchläuft, ohne den Accord zu ändern, als $\frac{6}{4}$—

Vor:

Vorzüglich soll man mit der rechten Hand nie zu hoch im Diskant spielen, um die Harmonie eines Tonstücks nicht zu verderben:

Der Endzweck des Generalbasses ist:

1) Die Sänger mit der Harmonie zu unterstützen, damit sie die ihnen vorgeschriebenen Verhältnisse desto leichter finden, und reiner anstimmen können;

2) Durch seine Begleitung überhaupt die Aufführung einer Musik zu erleichtern, und zu vervollkommnen, nicht aber mit unnöthigen Verzierungen zu entstalten.

Man gewöhne den Anfänger hübsch dreystimmig zu spielen. Dadurch wird er sich eine **volle** Harmonie angewöhnen, die, besonders in den **Vorspielen**, eine große Kraft giebt, und gewiß schöner klingt, als wenn der Organist immer stupft und trillert, und faselt, als säße er an einem Weberstuhle.

Was ist feyerlicher — erhabener — herzerhebender, als der majestätische Ton einer Orgel? — Und wie tief sinkt diese Majestät herab bey einem solchen Stupfer, der durch sein Webern die Blasbälge fast, so zu sagen, außer Athem stößt! — Also mit **Ernst**, **Anstand** und **innerlicher Rührung** lobe man **Gott** im feyerlichen **Tone** der **Orgel**.

Um alle gewöhnliche Signaturen bey Bezifferung des Generalbasses auf einmal zu übersehen, sind selbe in beygesetzter **Tabelle** angezeigt.

Die **erste Zahlenreihe** zeigt, wie die **Signaturen** ober der Baßnote gesetzt werden. Die **zweyte Zahlenreihe** aber enthält diejenigen **Ziffer**, die man bey der **Begleitung** noch hinzuzusetzen hat.

Sig-

Konsonirender harmonischer Dreyklang : $\frac{8}{5}\frac{5}{3}$

Frey-Sätze.

Die 6 hat bey sich	3, oder $\frac{8}{3}$
$\frac{6}{4}$	8
7	3 $\frac{3}{5}$
$\frac{6}{5}$	3
$\frac{4}{3}$	6
$\frac{4}{2}$	6

Gebundene Sätze.

Die 2 hat bey sich	5
56	3
65	3, oder $\frac{8}{3}$
87	$\frac{5}{3}$
$\frac{5}{4}$	8
$\frac{8}{2}$	5
43	$\frac{8}{5}$
$\frac{6\,5}{4\,3}$	8
76	3
$\frac{7}{6\,5}$	3
$\frac{7}{4}$	5 oder 8
$\frac{7}{2}$	4
98	$\frac{5}{3}$
$\frac{9\,8}{4\,3}$	5
$\frac{9\,8}{7\,6}$	3
$\frac{9}{6}$	3

An-

Anhang,

wie man in alle Töne gehen könne.

Jüngling! wenn du mit Beyhülfe eines fleißigen Lehrmeisters das System aller der möglichen Töne — die vorne in den Tabellen sind — durchdrungen hast, so mache dich über diesen kleinen Anhang; durchforsche ihn genau, und suche dich in allen Auflösungen recht zu üben; dann wird dich jeder gerne auf der Orgel spielen hören.

Es giebt drey chromatische Accorde, durch deren Verkehrungen und Auflösungen man in alle nur mögliche Töne gehen kann; siehe Tab. XI. Fig. 1.

Jeder dieser Accorde kann viermal aufgelöst werden. Fig. 2, 3 und 4.

Die Regel ist folgende.

Ich will zum Beyspiele vom Tone c in den Ton as —, so muß ich die Quarte desjenigen Tones suchen, in den ich will. — Die Quarte von as ist des. Dieses des muß nun in einem der drey chromatischen Accorde seyn. des und cis sind enharmonische Intervalle, die nur auf dem Pappiere vorkommen; also hab ich die Quarte von dem Tone, in den ich will, im ersten dieser chromatischen Accorde. Also C - e - g - c. Von diesem Accorde will ich in's as. Nun nehme ich B - g - des - e, Nachdem ich einmal den chromatischen Accord habe, so muß eine der vier Auflösungen dieses Accords mich in das as führen. Ich nehme also B - g - des - es; und so bin ich dann im Tone as; siehe Tab. XII. Fig. 1. — vom c in das Fis. Fig. 2.

Kotzeluch, Haydn, Mozart, Clementi und mehrere neuere haben in ihren Tonstücken die vortrefflichsten Beyspiele von dergleichen Modulationen.

Noch ist wohl zu merken, daß man mit Versetzung der Accorde gut umgehen könne. Auf dem Clavier ist es eins, ob ich sage C - e - g - b oder C - e - g - ais. Aber der Ton b führt mich in eine ganz andere Tonleiter, als der Ton ais. — Wer ein Talent hat, der suche selbst diese Auflösungen, und übe sich darin. „Das meiste bey unserer Musik besteht in „einer Abwechslung von Kon- und Dissonanzen. Hat einer eine Anlage, ein Tonsetzer zu werden,

„werden, so muß seine erste Eigenschaft seyn, daß er ein äußerst feines und zartes Gehör für „Ton habe, für die Harmonie und Disharmonie, den besondern Karakter von verschiedenem „Einklang. Dann erst kommen die Kon- und Dissonanzen; dann deren Zusammensetzung „und Abwechslung zu einem Ganzen, klein und groß. Darauf kömmt es an, daß jede Art „von Ton da ist, wo es die Natur, Empfindung und Leidenschaft fodert. Daher hat jeder Ton „in seiner diatonischen Tonleiter seinen eigenen Karakter.

XIV

Notentafeln

zu

Franz Bühlers Partitur-Regeln

Dritte Auflage

München, bei Falter und Sohn

in der Residenz Schwabingergasse N. 33.

Tabula I.

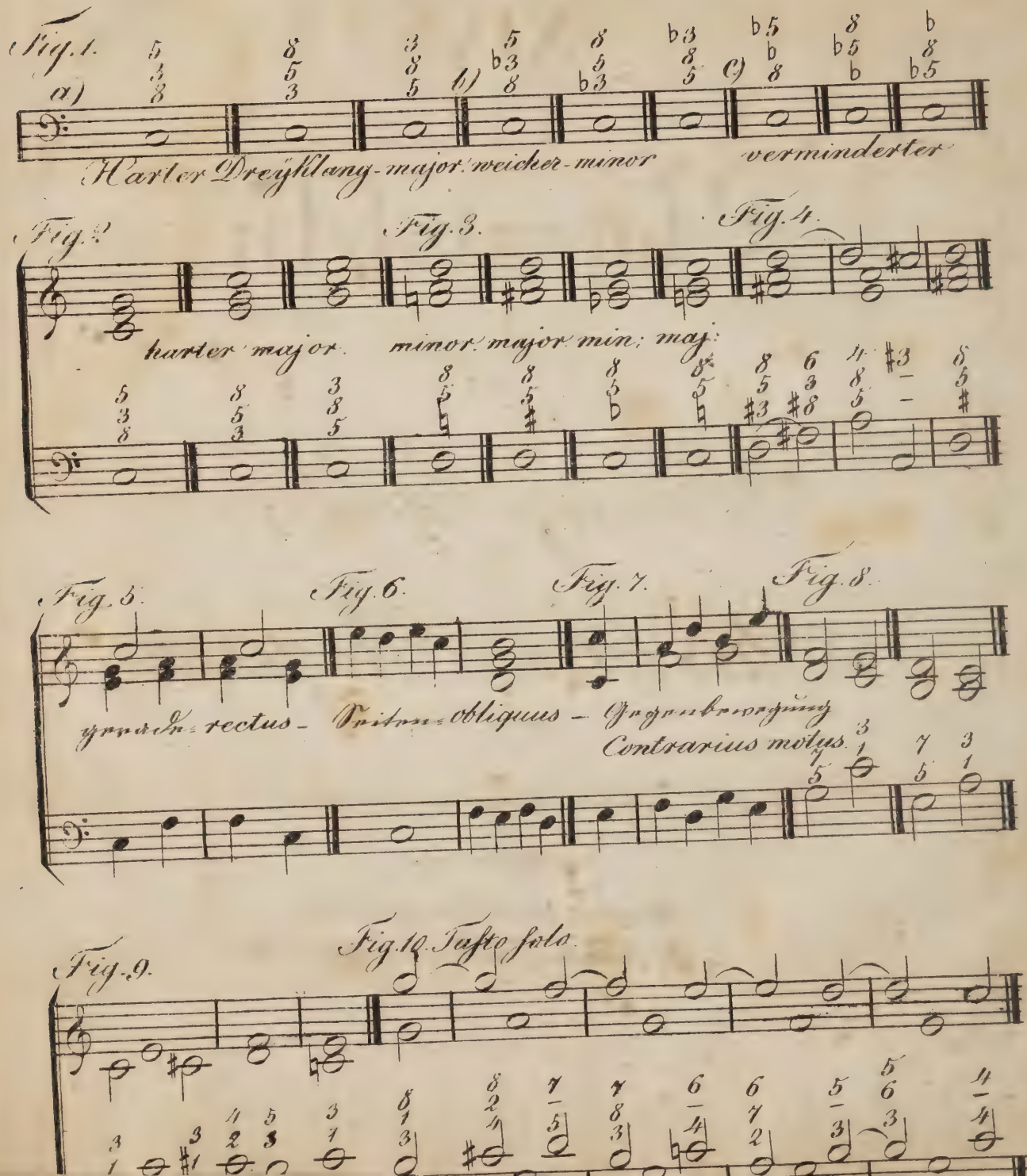


Fig. 1.
a)
b)
c)
Harter Dreyklang-major. weicher-minor
verminderter
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
harter major.
minor. major. min; maj:
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.
gerade-rectus - Seiten-obliquus - Gegenbewegung
Contrarius motus.
Fig. 9.
Fig. 10. Tasto solo.

Tabula II.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

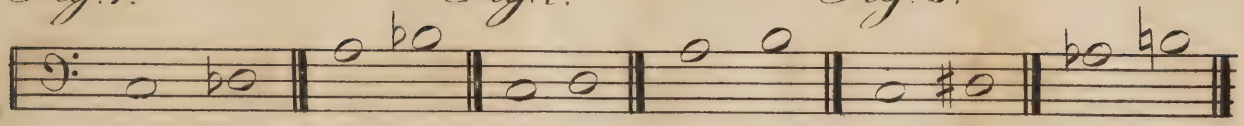


Fig. 4.

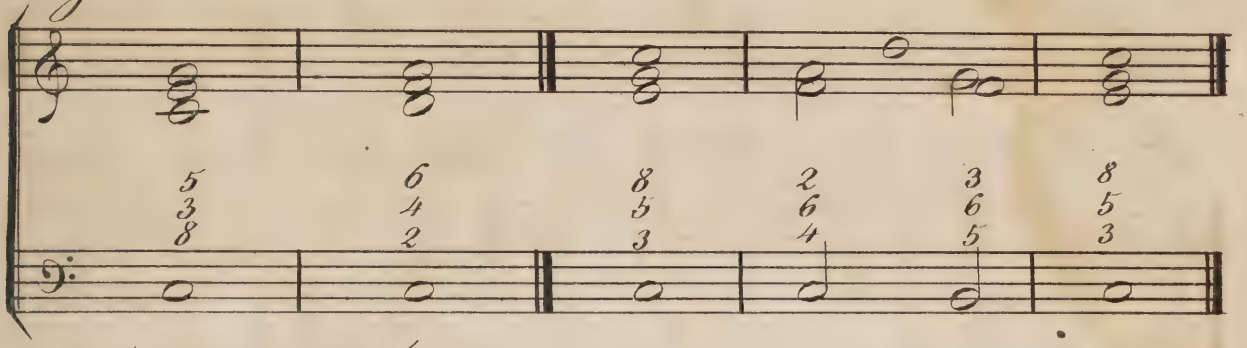


Fig. 5. Fig. 6.

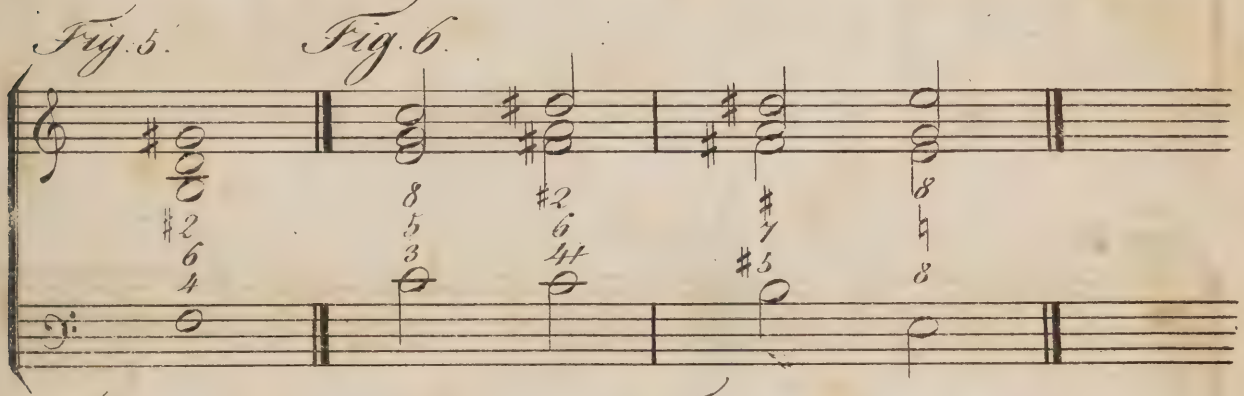
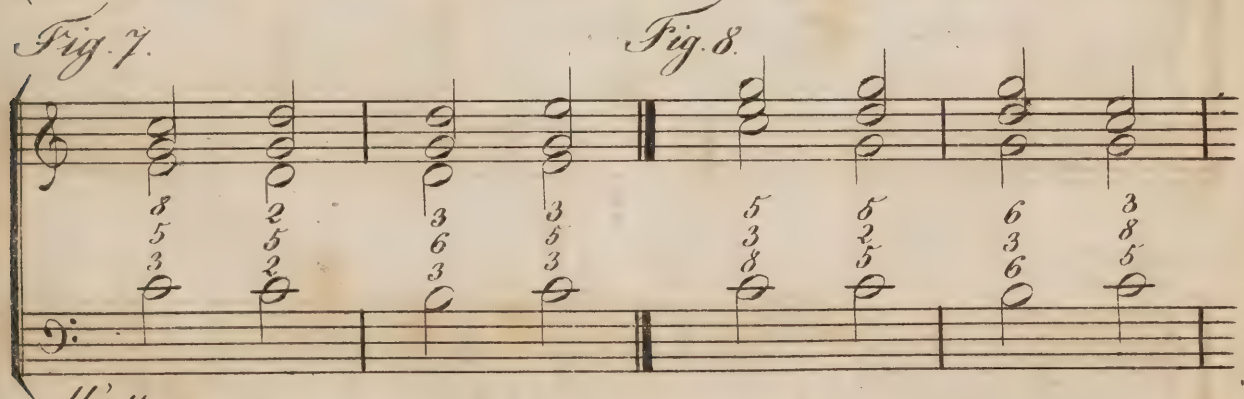
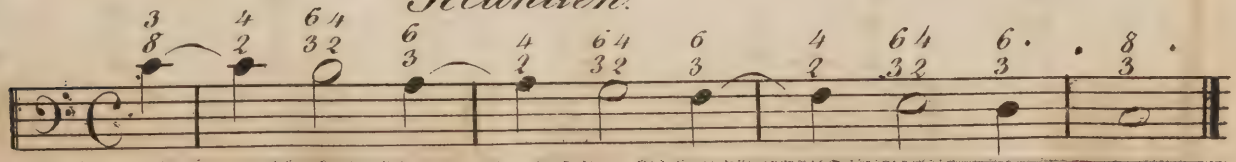


Fig. 7. Fig. 8.



all'ottava.

Secunden.



Tabula III.

Fig. 1. Fig. 2 Fig. 3.

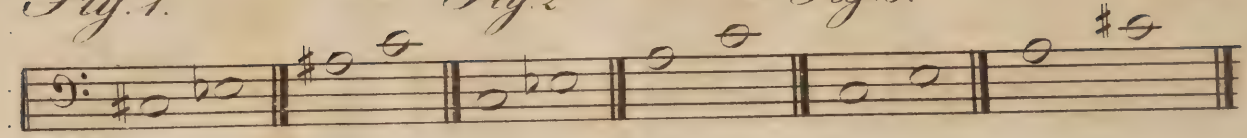


Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

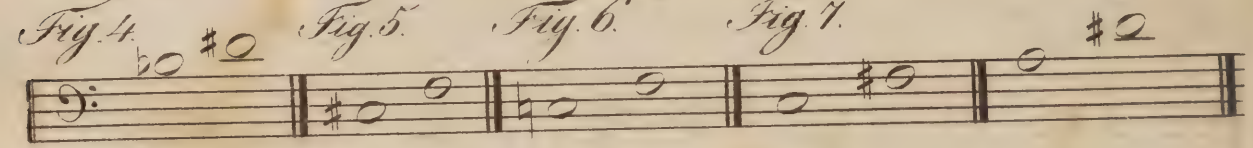


Fig. 8. Fig. 9.

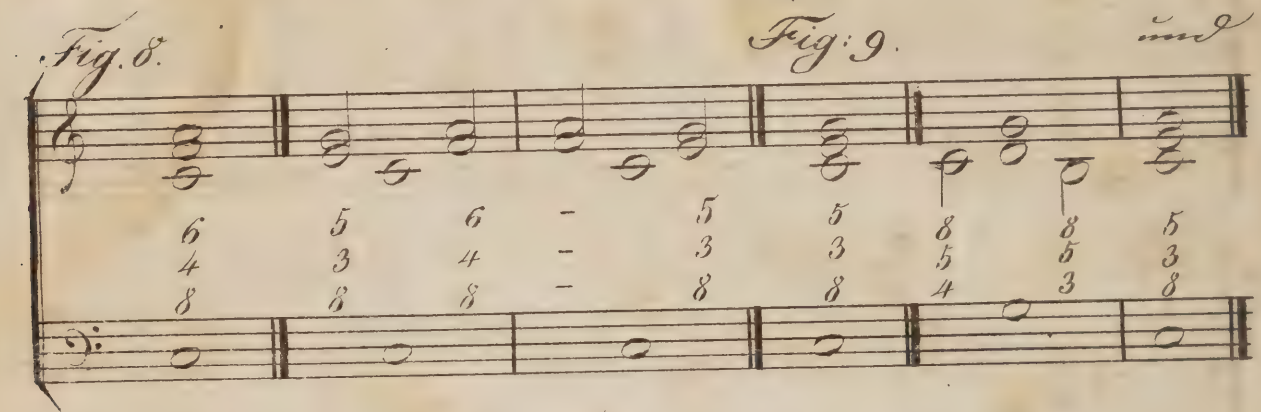


Fig. 10. Fig. 11.

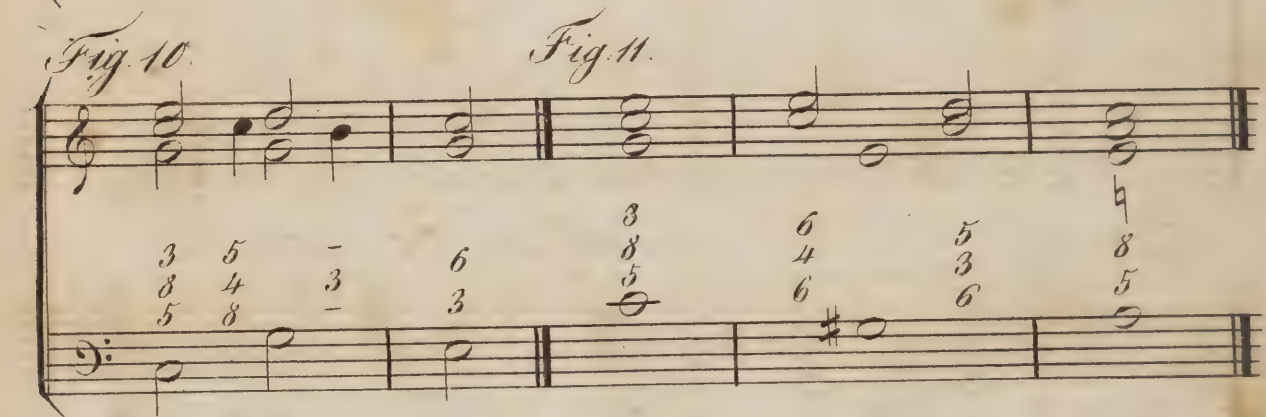


Fig. 12.

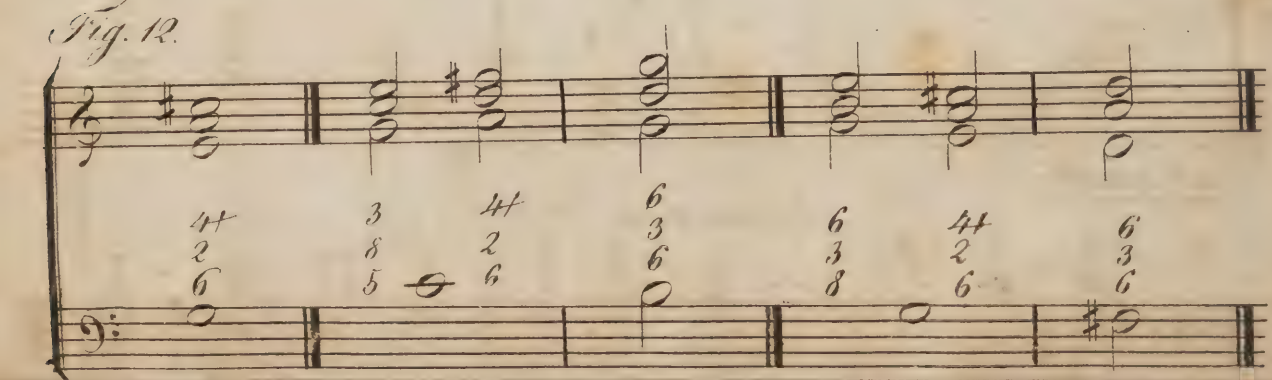


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

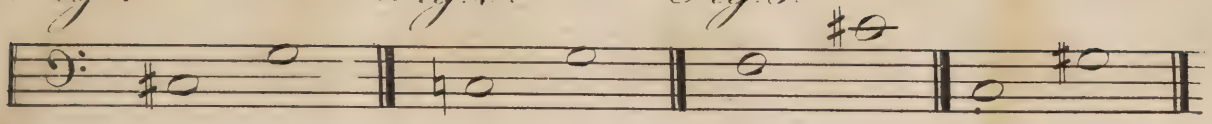


Fig. 4. Schlecht. Gut.

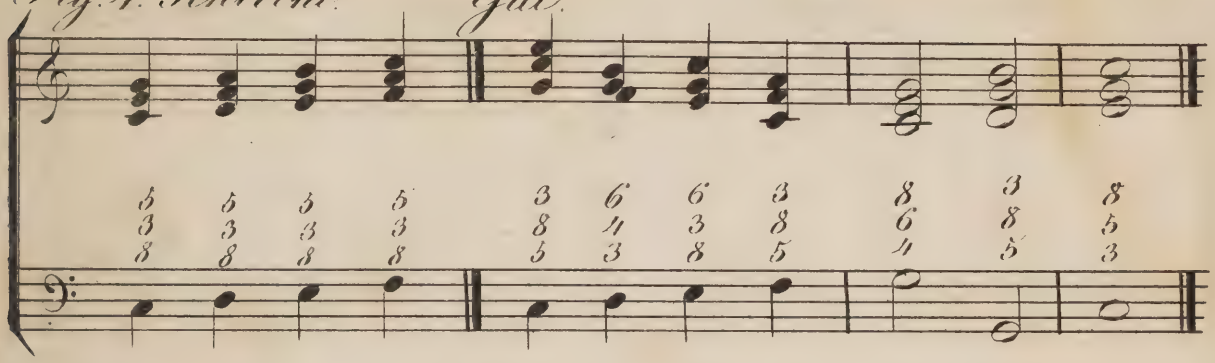
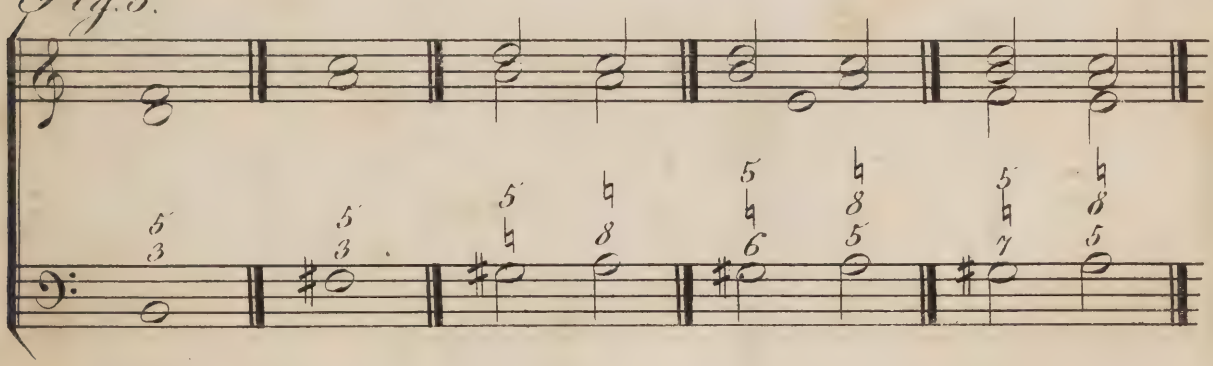
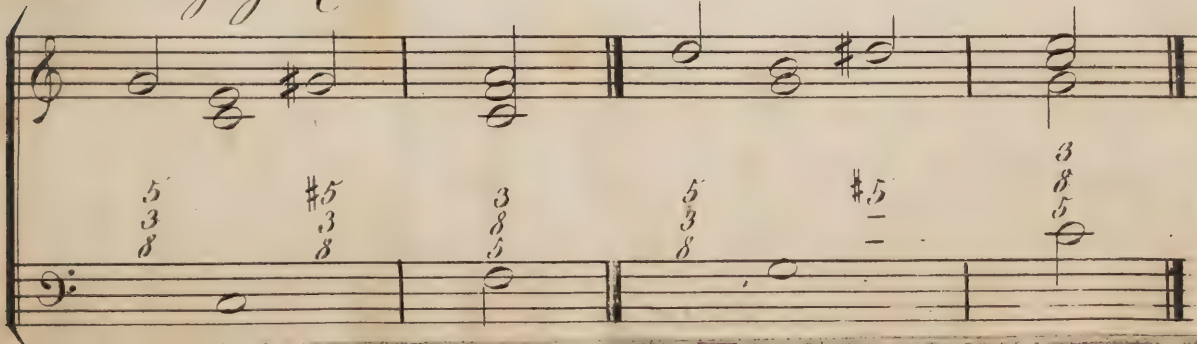


Fig. 5.



Übermäßige Quint.



Tabula V.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

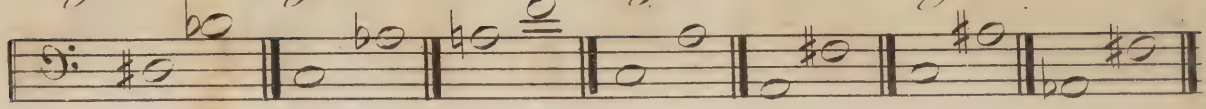


Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7. Fig. 8.

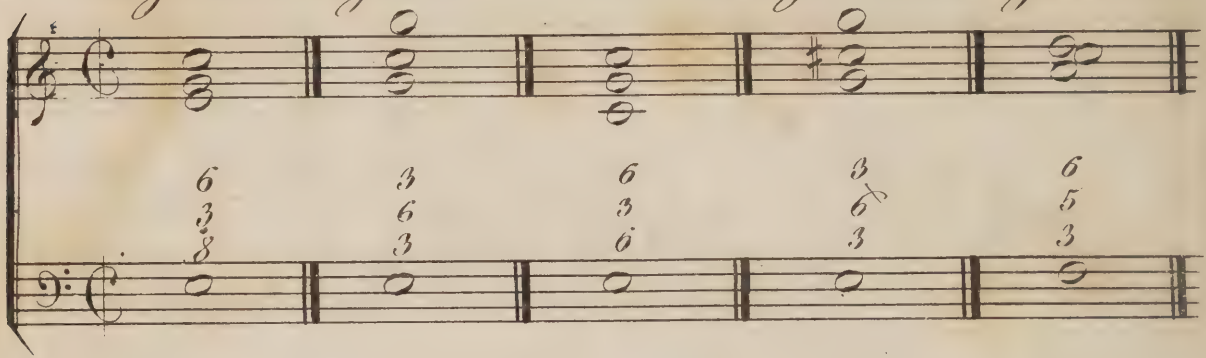
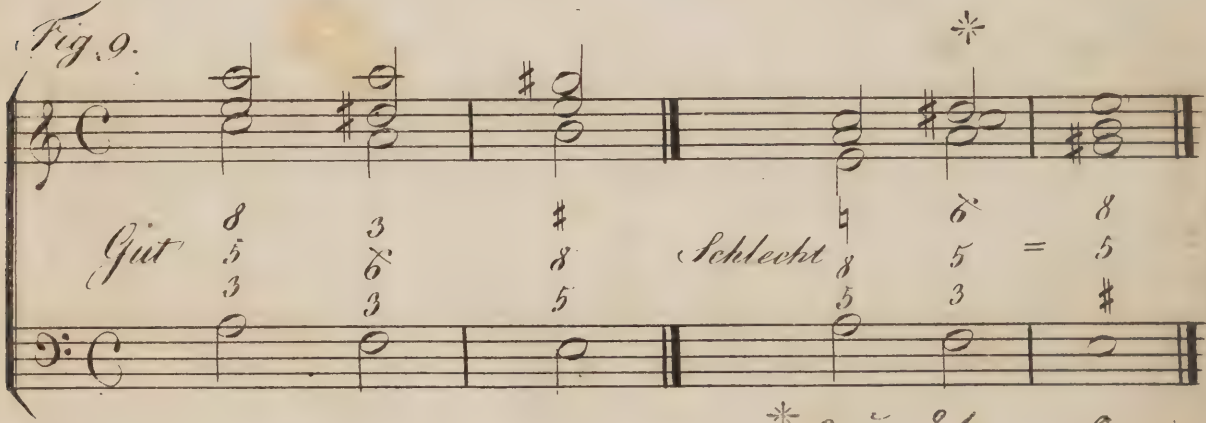


Fig. 9.



* c, und h machen Quinten.

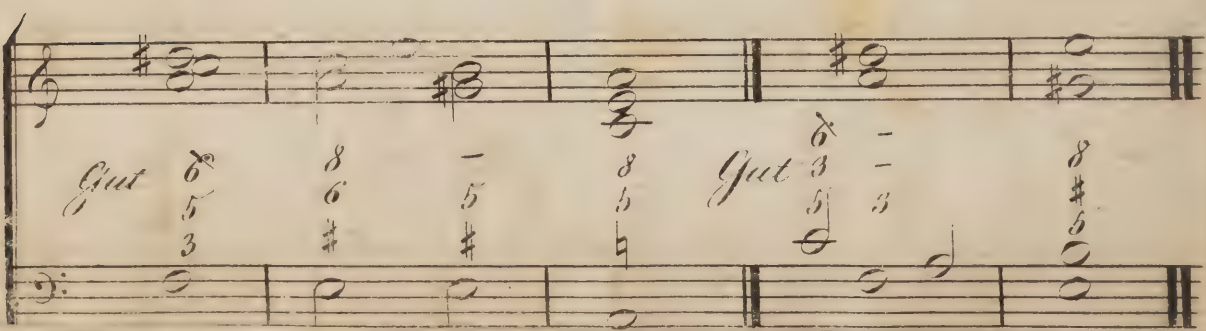
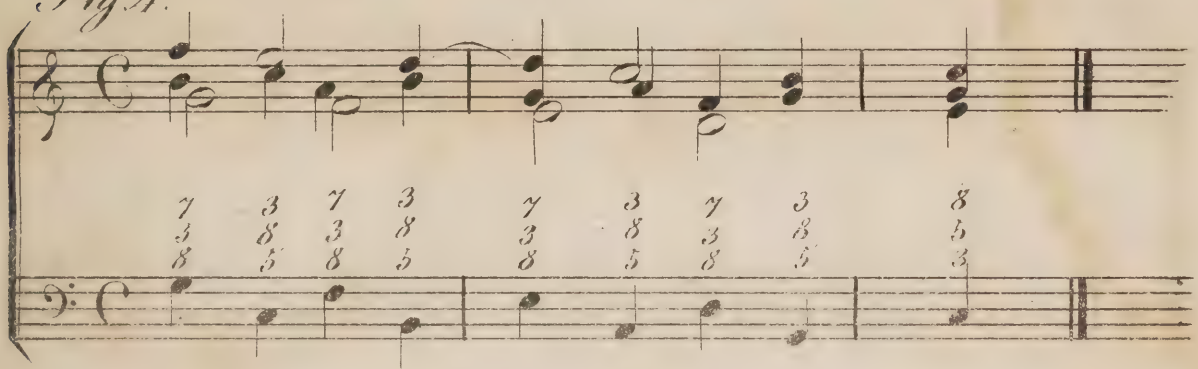


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Fig. 4.



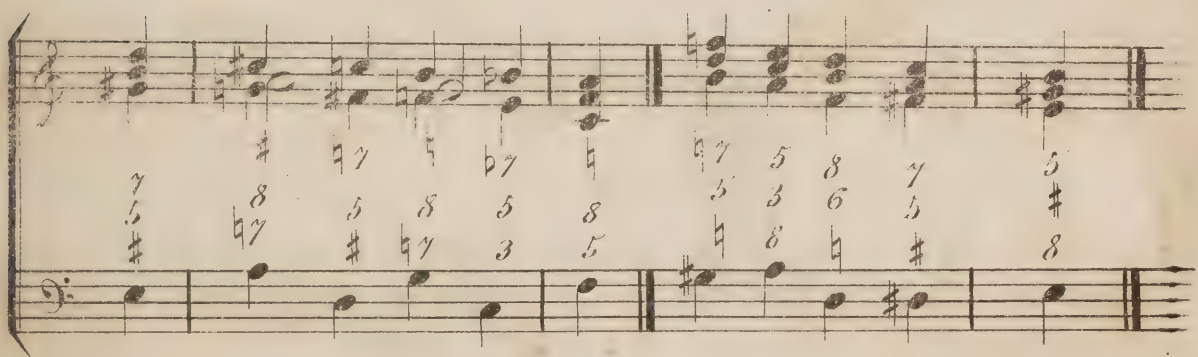
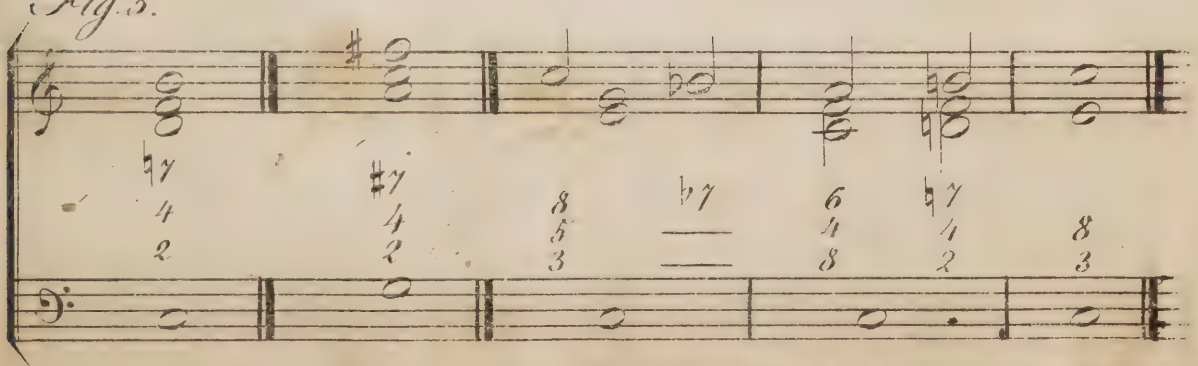


Fig. 5.



Tabula VII.

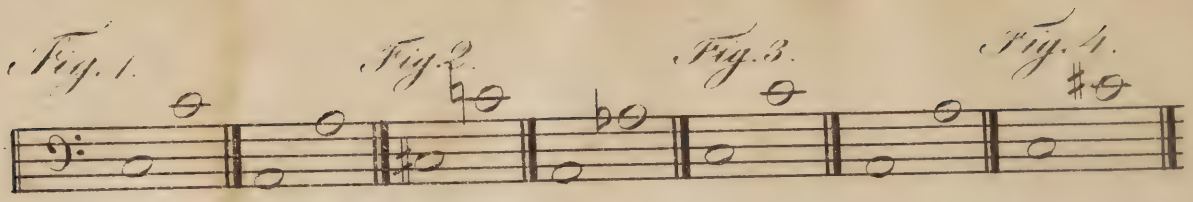
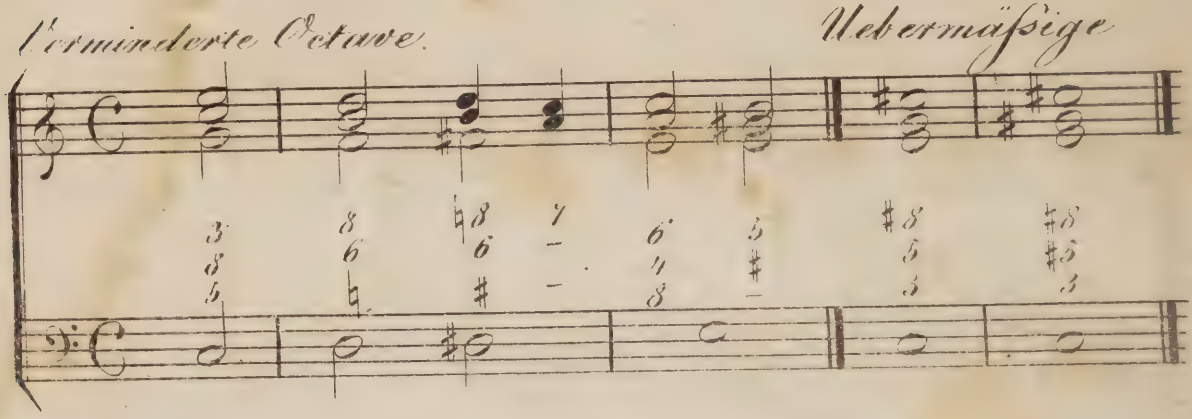


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.


Verminderte Octave.
Uebermäßige

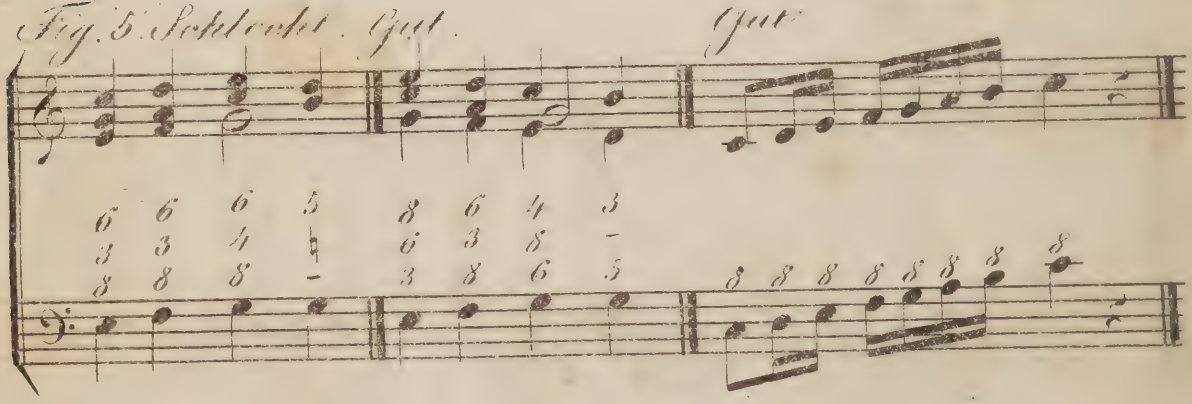


Fig. 5 Schlecht. Gut.
Gut

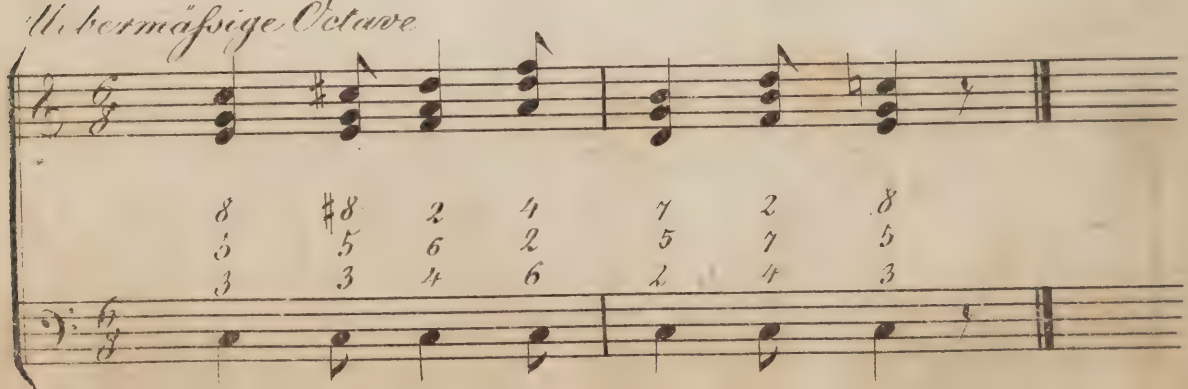
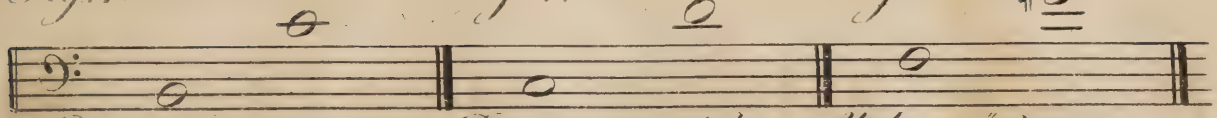

Uebermäßige Octave

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Die kleine Nône. Die grosse Nône. Uebermäßige

Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.

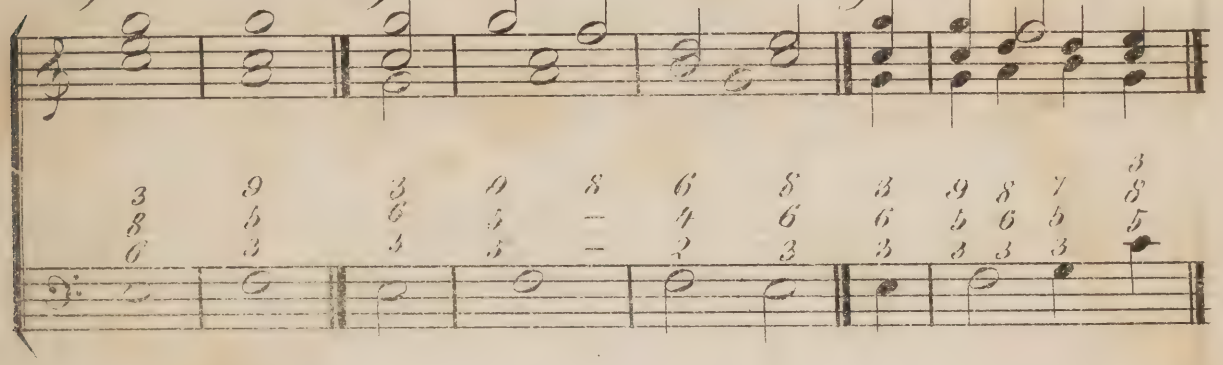


Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9.

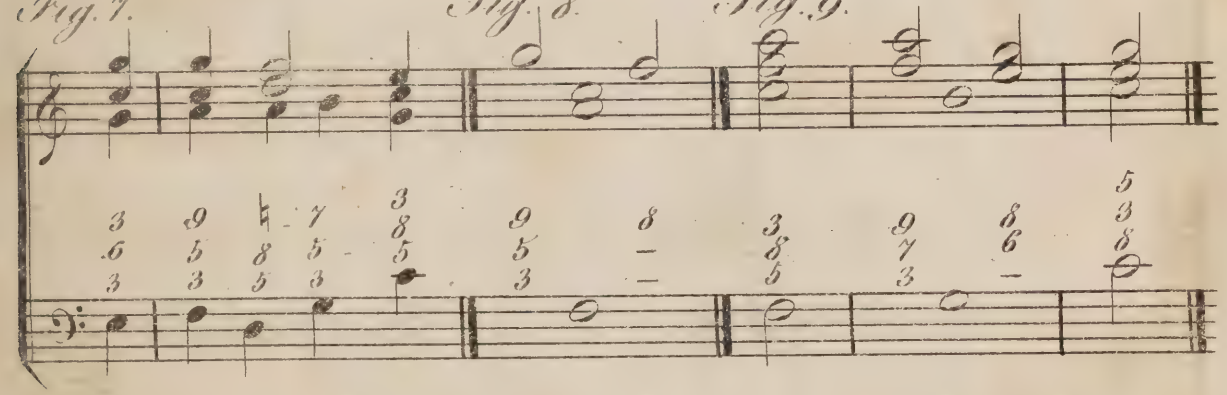
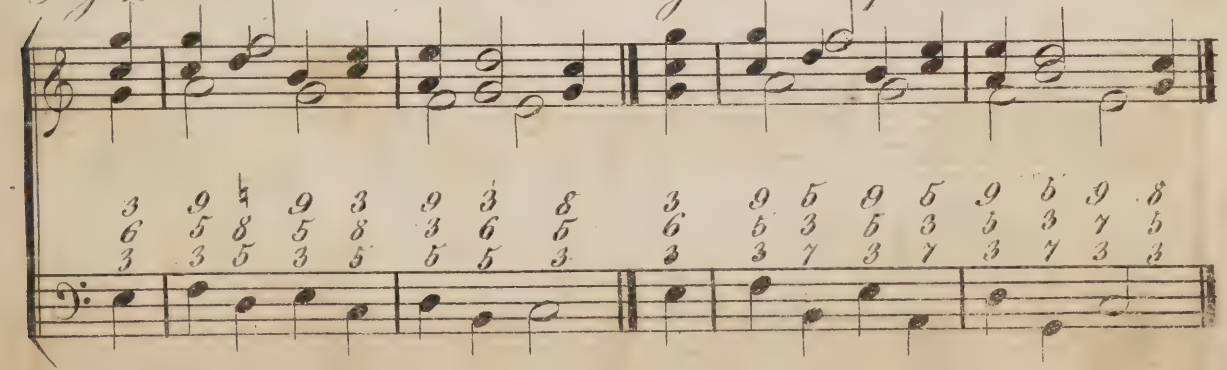


Fig. 10. Fig. 11. mit Septen.



Tabula IX.

Fig. 1.

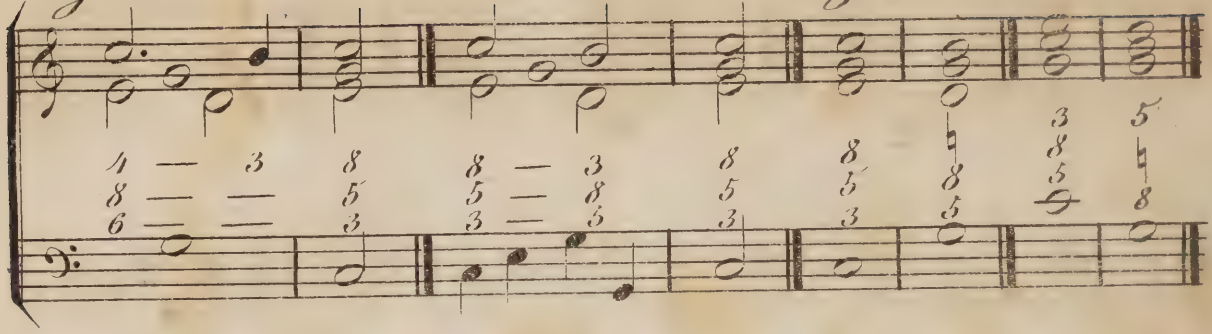


Fig. 2.

Fig. 3.

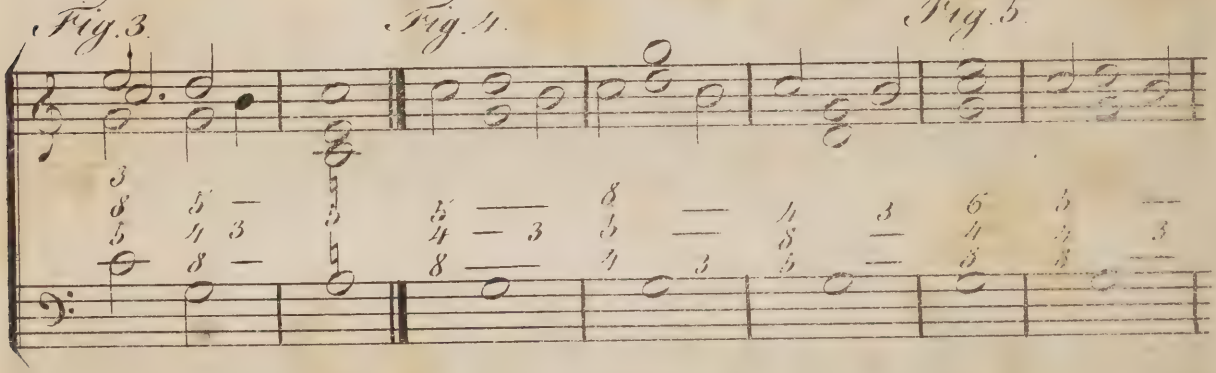
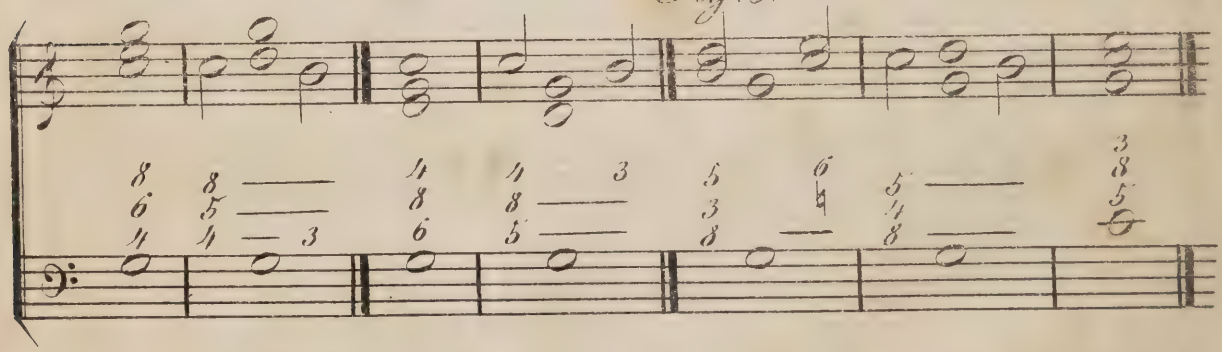
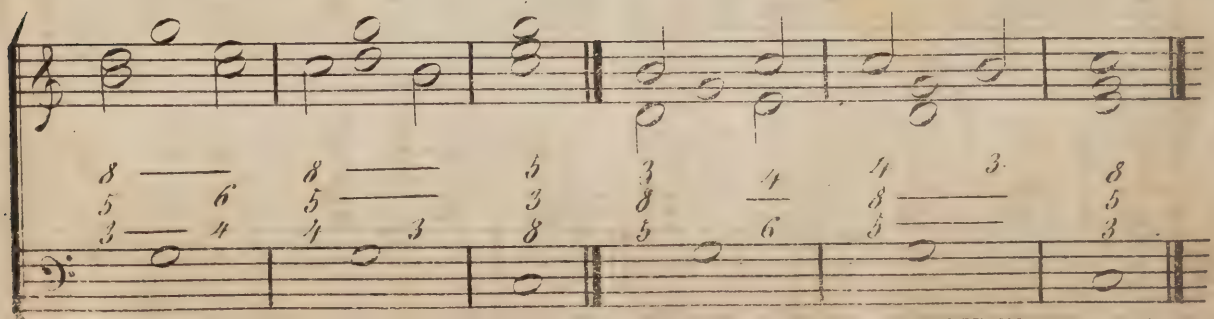


Fig. 4.

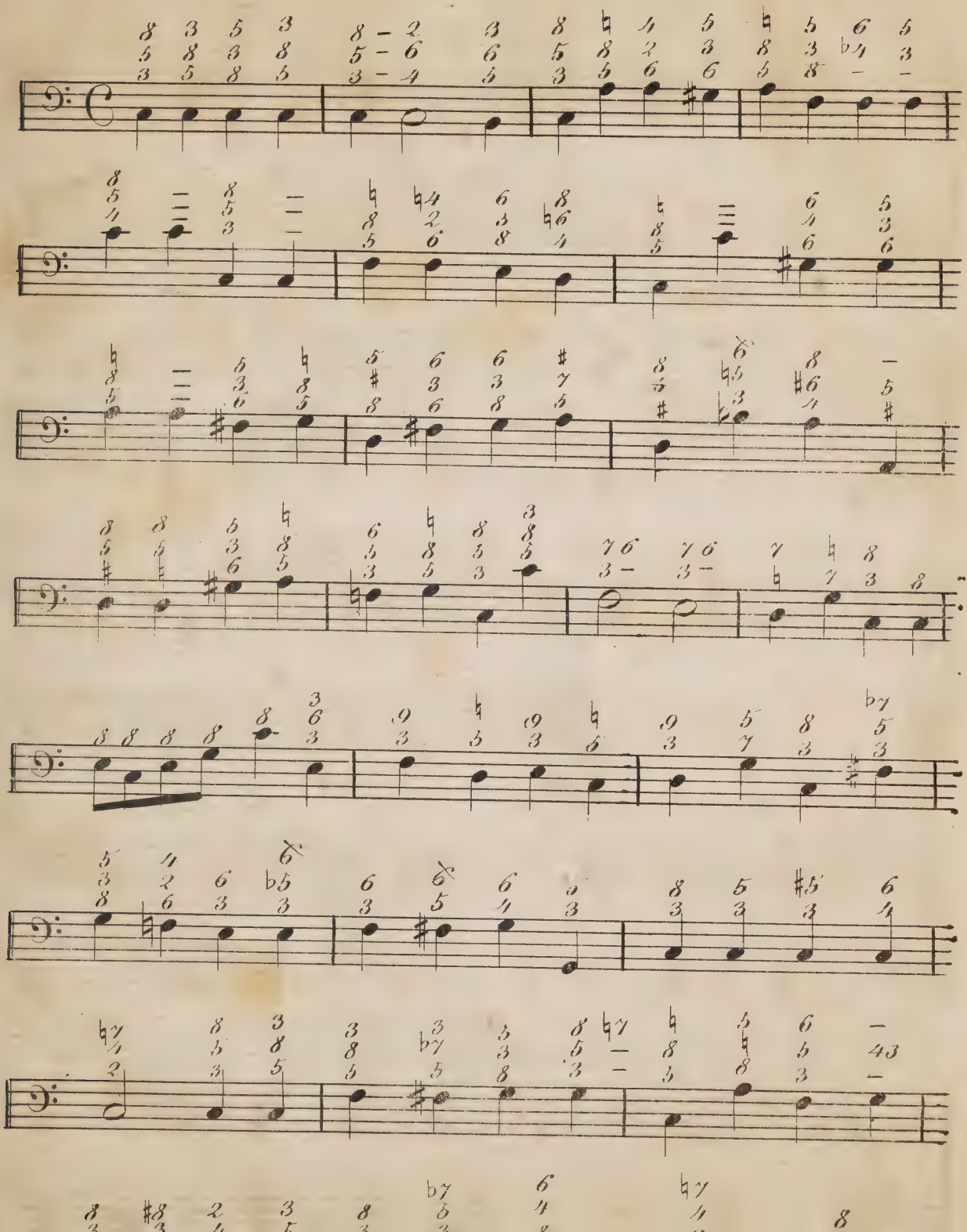
Fig. 5.

Fig. 6.

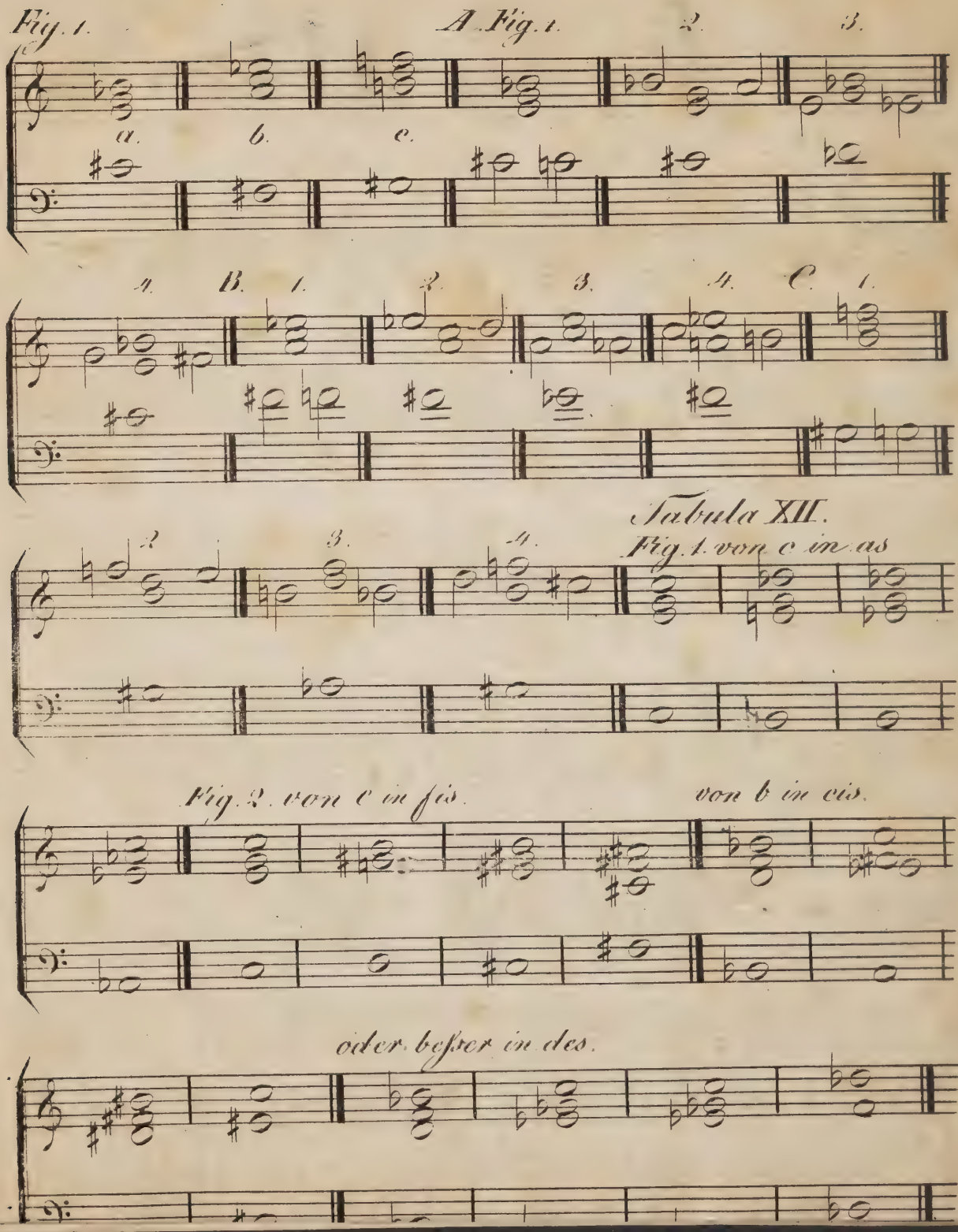




Tabula X.



Tabula XI.



Tabula XII.

Fig. 1. von c in as

Fig. 2. von c in fis.

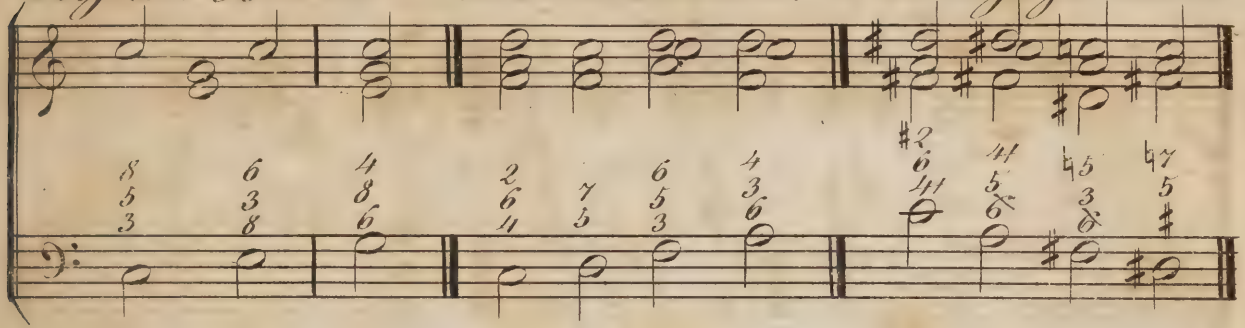
von b in cis.

oder besser in des.

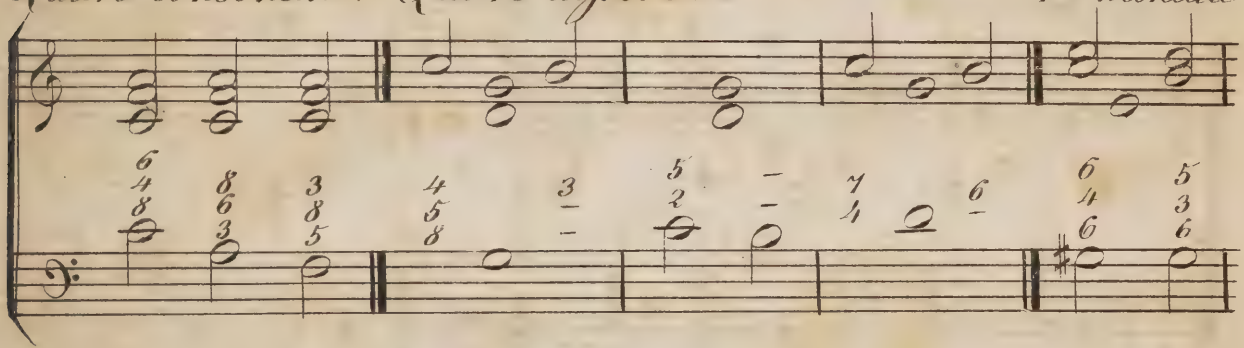
Tabula XIII.

Einige Versetzungen, oder Umkehrungen der Accorde.

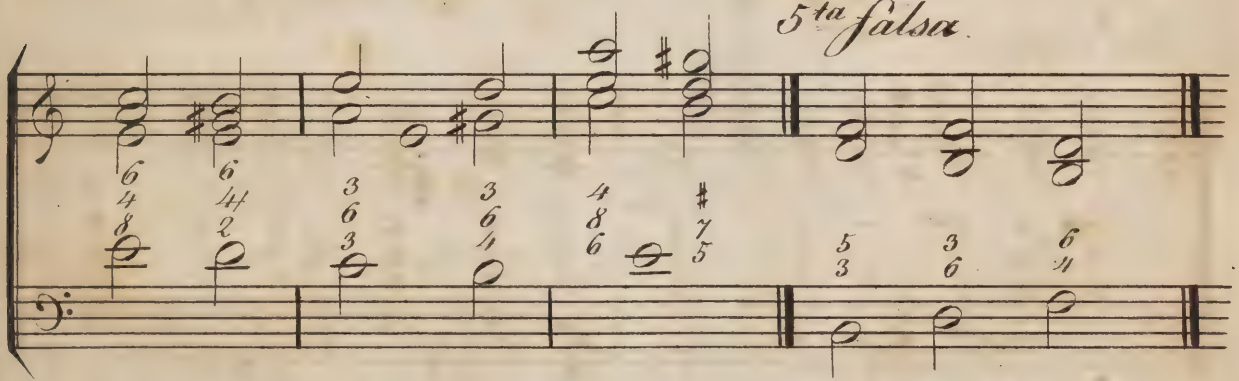
Perfecter Accord. Secund Accord. Uebermäßige Secund



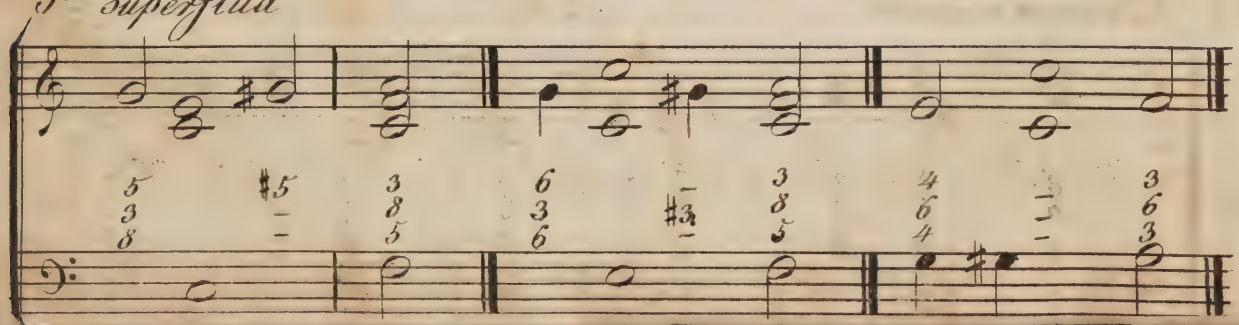
Quart consonant. Quart dissonant. 4ta minuta



5ta falsa.



5ta superflua



Kurze, doch hinlängliche

Anweisung

zum

General-Basse,

wie man denselben aufs allerleichteste, auch ohne Lehrmeister, erlernen kann.

Herausgegeben

von

Johann Heinrich Hesse,

Hof-Cantor und Musik-Director in Eutin.

Hamburg, gedruckt von Michael Christian Bock.

Vorrede.

Ich weiß es, daß man diese Bogen, wo nicht mit einem Kopfschütteln, doch wenigstens mit einer lächelnden Mine beehren werde, wenn man auf dem Titelblate lieset, daß ich eine Anweisung gegeben, wie man den Generalbaß aufs allerleichteste, auch ohne Lehrmeister, erlernen könne; allein der Erfolg wird doch zeigen, daß ich nicht zu viel gesagt. Vier Personen unterschiedenen Alters und Geschlechts, haben

schon

schon die Probe damit gemacht und richtig befunden, und eben diese sind es auch, die mich veranlasset, solche dem Drucke zu übergeben.

Was aber von demjenigen, welcher nach dieser Anweisung sich selbst unterrichten will, erfordert werde, ist eben nicht, daß er erst eine Menge Handstücke gelernet, genug, wenn er alle Claves auf dem Claviere kennet; wenn er weiß, was ein halber, was ein ganzer Ton sey. Vorzüglich muß er wissen, daß das x die Note einen halben Ton erhöhe, und das b einen halben Ton erniedrige, und daß das ♮ beydes thue, das ist, bey vorgezeichnetem b erhöhet solches Zeichen die Note einen halben Ton, und bey vorgezeichnetem x erniedriget solches einen halben Ton. Diese Zeichen sind deswegen wol zu merken, weil man sonst, wenn man sie aus der Acht läßt, bey Abzählung der Con- und Dissonanzen, alle Augenblick irren, und einen Ton für den andern nehmen wird. Denn ob ich gleich bey den meisten Sätzen solche Vorteile gezeiget, die ihn, von dem verdrießlichen Zählen, beynahe gänzlich befreyen werden: so ist es doch nöthig, daß er, wenn er den ganzen Satz schon in der Hand

hat,

hat, nachsehe, welches die Secunda, Tertia, Quarta und so weiter, sey. Ein langes Verzeichniß aller Con- und Dissonanzen hinzusetzen, oder sie auch gar durch alle 24 Tone, nach halben Tonen abzuzählen, habe ich mit Fleiß unterlassen, weil ich überzeugt bin, daß alles dieses eine so verdrießliche, als vergebliche Arbeit sey. Ja! sagen die lieben Herren, wie will man denn die schweren Tone, zum Exempel cis-dur, finden? und warum denn nicht? Hier ist der Accord C, z. E. C e g c.

1 2 3 4

Der Accord cis ist einen halben Ton höher; man fange nun nach den Numern an, um nicht zu irren, jeden Finger einen halben Ton höher zu setzen, so hat alles seine Richtigkeit. Soll es aber Moll seyn: so setzt man den zweyten Finger, der die Terz hat, einen halben Ton zurück. Der Einfältigste fange von C an, und gehe, auf angezeigte Weise, bis h, er wird alle 24 Tone richtig finden können. Wozu denn nun diese Marter? Gar nicht zu gedenken, daß man nicht von dem Schweren zu dem Leichten, sondern von

diesem zu jenem gehe. Wer sich dieser Anweisung bedienet, und auf das im Werke sehr oft vorkommende Merke wol genau Achtung giebt; auch niemals eher weiter geht, als bis er das, was er gelesen, auch vollkommen verstehe, und überzeugt sey, daß es so, und nicht anders seyn könne: der wird, ohne viel Mühe und Verdruß, in einem viertel Jahre, (von einigen wollte ich fast sagen in einem Monate) von dieser schönen Wissenschaft mehr wissen, als andere in 2 oder 3 Jahren erlernet haben. Eutin, den 24 Julii 1776.

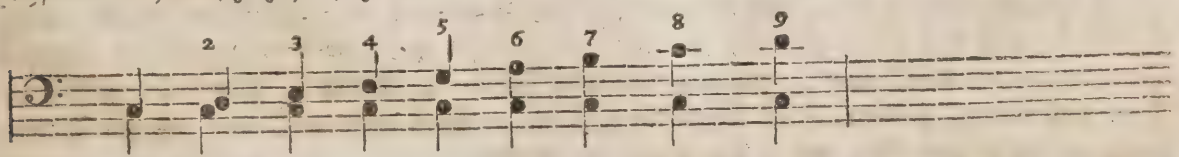
§. 1.

Die Zahlen, oder Ziefern, welche man zum Generalbasse brauchet, und Signaturen genennet werden, sind folgende, und heissen mit darüber stehenden Namen also: Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava, Nona.

2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

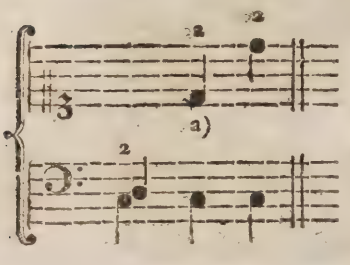
§. 2. Unter diesen werden einige Consonanzen, einige Dissonanzen genennet. Consonanzen sind: die 3. 5. 6. und 8. Dissonanzen sind: die 2. 4. quinta minor, 7. und 9.

§. 3. Wenn man diese auf dem Claviere abzählet: so fängt man bey der Note, die der Baß hat, immer an, eins zu sagen. Ich habe zum Exempel den Ton c im Basse, und fange von diesem c an hinauf zu zählen, z. E.



eins, zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun: so finde ich, daß zu diesem c das gleich darauf folgende d die Secunda, das e die Tertia, das f die Quarta, das g die Quinta,

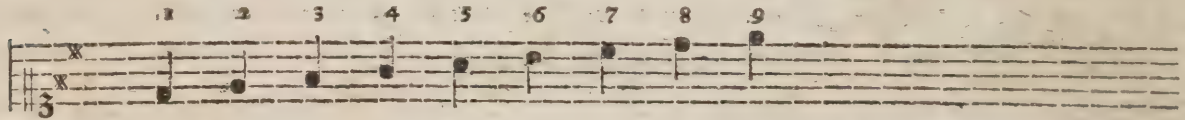
Quinta, das a die Sexta, das h die Septima, das c die Octava und das d die Nona sey. Es ist aber dieses d, worüber die 2 stehet, allein nicht die Secunda, sondern auch das d, welches eine Octava höher steht; ja auch die Octava von diesem ist die Secunda. Z. E.



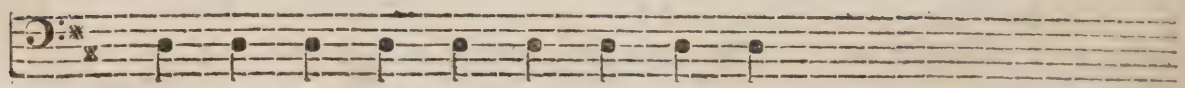
Wie nun diese drey d die Secunda von c sind: so ist es auch mit den übrigen, nämlich mit 3 4 5 6 7 8 9 beschaffen.

a) Warum aber dieses d die Secunda sey, da es doch die Nona ist, solches wird bey der Nona angezeiget werden. §. 20.

§. 4. Wie nun hier von dem c die Signaturen abgezählet worden: so werden sie auch von andern Tonen abgezählet und gesucht; nur muß man Achtung geben, was bey jeder Tonart vorgezeichnet worden. Wir wollen zum Exempel d dur nehmen, da fis und cis vorgezeichnet wird:



eins, zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun.



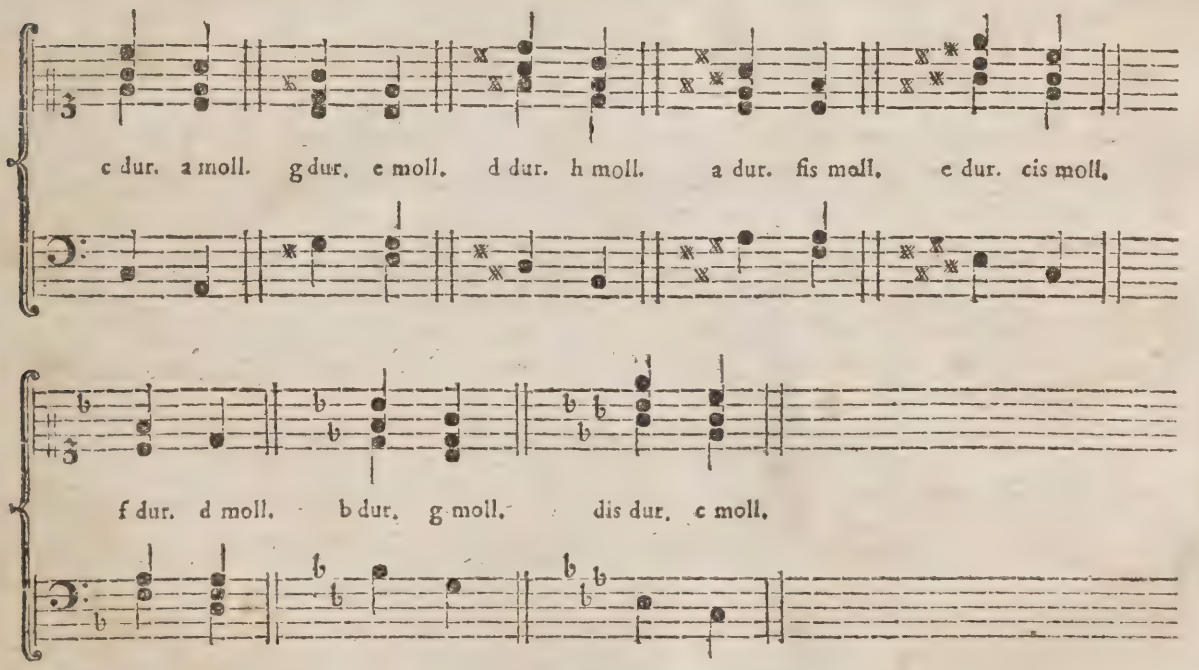
Zählt nun ein Anfänger diese Signaturen auf seinem Claviere ab: so wird er nicht allein die Secunda, sondern auch die 4 5 6 8 und 9 richtig treffen, denn wenn er bey d anfängt eins zu zählen, so kommt auf das e zwey, welches die richtige Secunda zu d ist. Wollte er aber in seinem Zählen bey drey und sieben glauben, daß das f die Tertia und c die Septima sey, so irret er. Denn da vorn vor dem f ein x, wie auch vor c eins stehet: so ist nicht f, sondern fis die Terz, so wie auch nicht c, sondern cis die Septima zu d ist. Eben dieses muß auch bey den Bässen, welche mit b bezeichnet sind, wol in Acht genommen werden.

§. 5. Der

§. 5. Der sogenannte Accord ist ein Satz, der aus Tertia, Quinta und Octava besteht. Die Quinta und Octava bleibt immer unverändert, es mag dur oder moll seyn; die Tertia aber ist zweyerley, entweder major (die große) oder minor (die kleine.)

§. 6. Die Tertia major besteht aus fünf halben Tonen und diese Tonart heisset dur; die Tertia minor aber bestehet aus vier halben Tonen, und diese Tonart heisset moll.

§. 7. Da wir nun wissen, was zu einem Accorde gehöret, er mag dur oder moll seyn: so wollen wir von den leichtesten einige hersetzen, und zwar zuerst einen aus dem dur, und dann sogleich den nächst Verwandten aus dem moll.

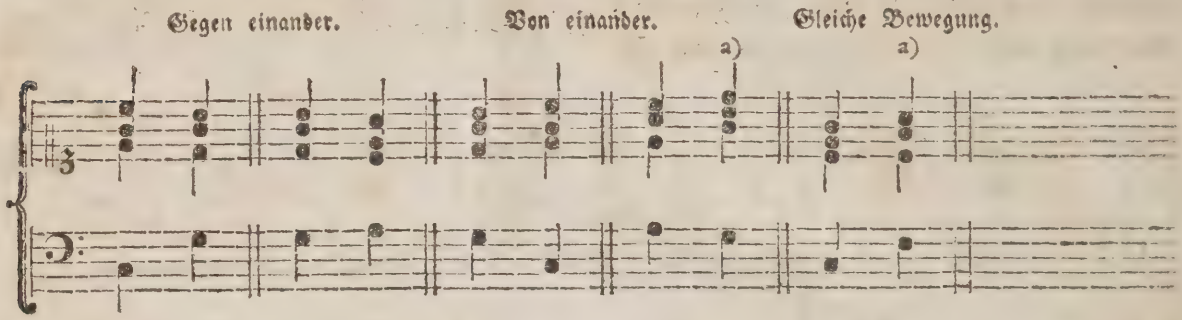


Man merke, daß die Tone, die gleiche Bezeichnung haben, auch mit einander am nächsten verwandt seyn.

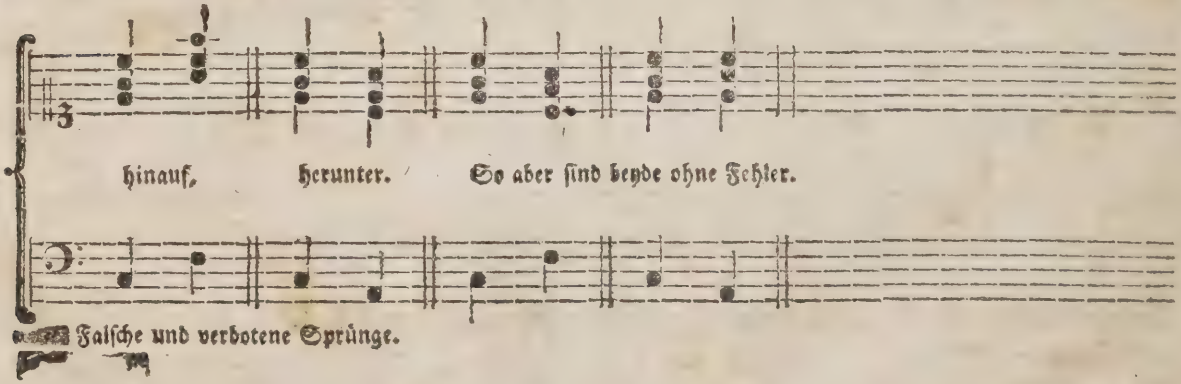
§. 8. Kommen aber solche Sätze im Basse vor: so werden sie nicht gespielt, wie sie hier stehen, denn auf diese Weise würde ich Quinten und Octaven machen, welche aber nicht erlaubt sind. Wie aber bey einer vollstimmigen Composition nicht allemal möglich ist, verdeckte Quinten

und Octaven zu vermeiden: so wird solches beym Generalbasse, da gewöhnlicher Weise die rechte Hand alle Stimmen hat, nicht ohne dergleichen Fehler abgehen, gleichwol muß man sich davor hüten und in Acht nehmen. Diese Fehler nun nicht zu begehen, merke man folgende Regel:

§ 9. **Man gehe mit beyden Händen gegen einander und von einander, oder behalte gleiche Bewegung; gehe aber niemals mit beyden Händen zugleich hinauf oder herunter.** Z. E.

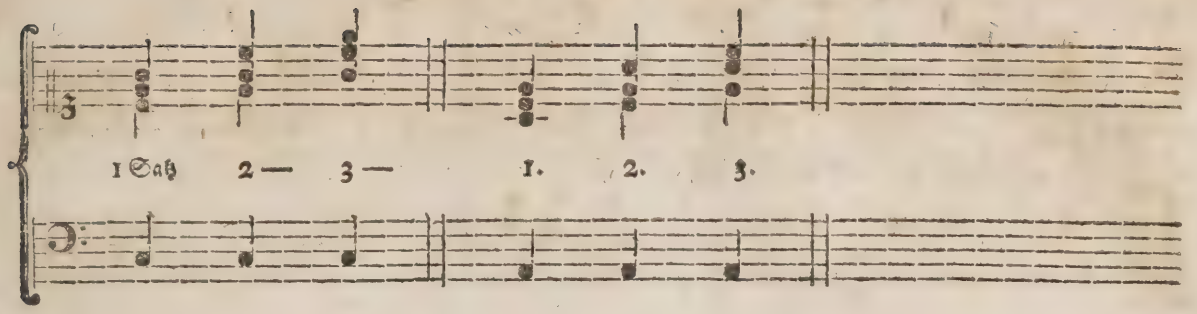


a) Obgleich dieser Satz eine verdeckte Quinte und der andre eine Octave macht: so sind sie doch hier beyde erlaubt.



Falsche und verbotene Sprünge.

§. 10. Da ein Accord aus drey Stimmen besteht, §. 5. so kann auch derselbe dreymal verändert werden. Z. E.

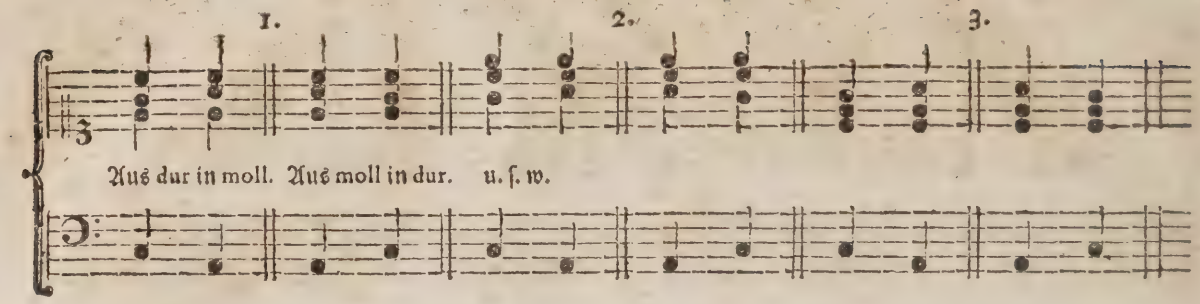


Weil an dieser Versetzung, um eine Fertigkeit zu erlangen, sehr viel gelegen: so wollen wir alle Exempel dreymal verändern, und mit den §. 7. gegebenen den Anfang machen und einige Vorteile zeigen, um ohne vieles Zählen sie bald zu finden. Z. E.

Hier ist der Accord c nämlich und auf diesen folgt der Accord a, ich lasse die rechte Hand, in welcher ich e g c habe, unbeweglich liegen, und gehe mit der linken in das drauf folgende a im Basse. Weil nun dieses a auch den Accord hat: so sehe ich zu, ob ich nicht schon einige Stimmen von dem Accorde a in der rechten Hand habe? Hier finde ich nun, daß ich nicht nur die Terz c, sondern auch die Quinte e schon habe, und was fehlt denn nun noch? Nichts mehr, als die Octave: (hier merke sich ein Anfänger, daß die Octave allemal eben derselbe Ton ist, den der Baß hat) ich lasse also das g, welches ich mit dem dritten Finger habe, fahren, und

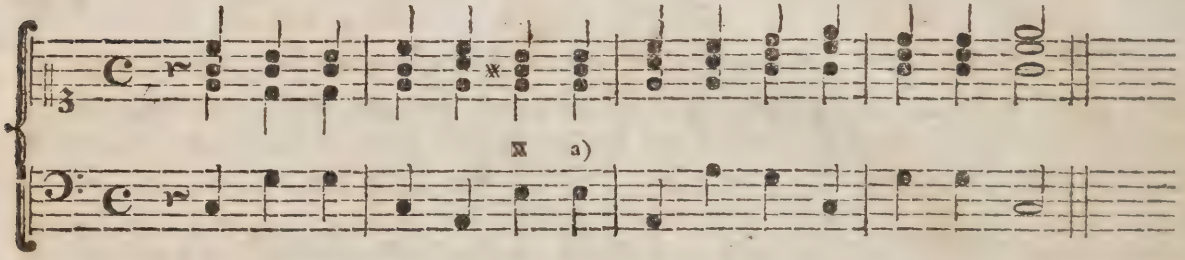
setze den vierten Finger auf das dicht dabey liegende a, z. E. so habe ich alle dazu gehörige Stimmen. Steht dieser Satz umgekehrt, so, daß auf a c folget: so ist weiter nichts zu suchen, als die Quinte, man merke also folgende Regel:

§. 11. **Geht man aus dem *dur* Ton in den nächst verwandten *moll* Ton: so wird nur die *Octave* gesucht. Geht man aber aus dem *moll* in das nächstverwandte *dur*, so wird nur die *Quinte* gesucht.** Diese Regel wende man nun bey folgenden Sätzen an.



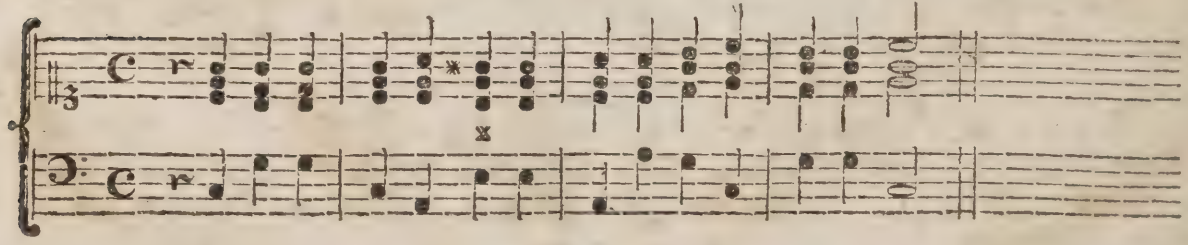
§. 12. Bey richtig bezieferten Bässen wird zu der Note, worüber keine Signatur stehet, der Accord genommen. §. 5.

Erstes Exempel, in welchem die Octave oben.



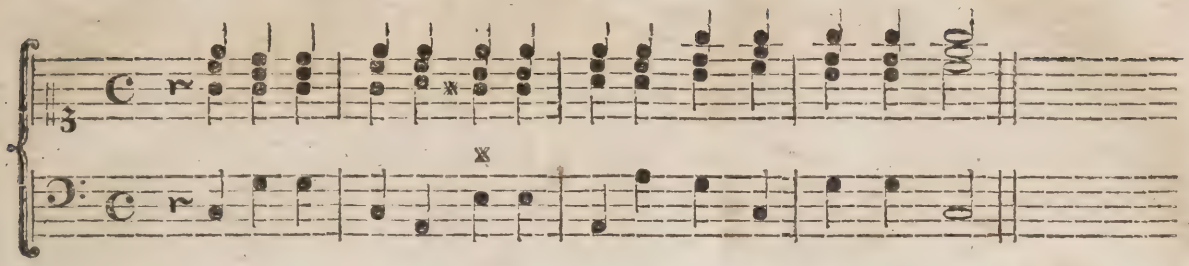
a) Dieses × über der sechsten Note bedeutet die Tertia major. Ist im Basse aber ♭ vorgezeichnet, so wird die Tertia major durch ein solches Zeichen ♮ angezeiget.

Zweytes, da die Quinte oben.



Die

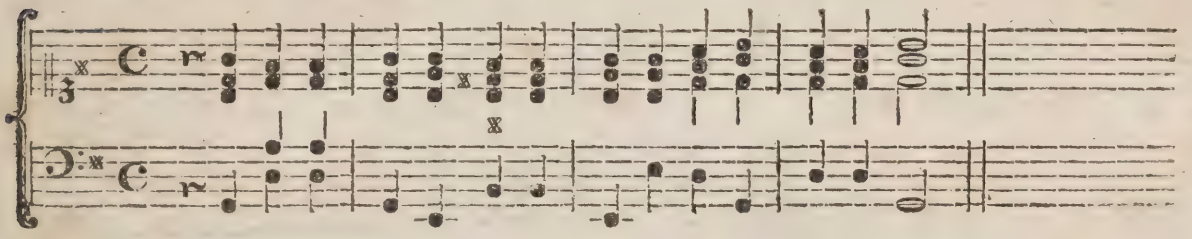
Dritte Veränderung, da die Terz oben.



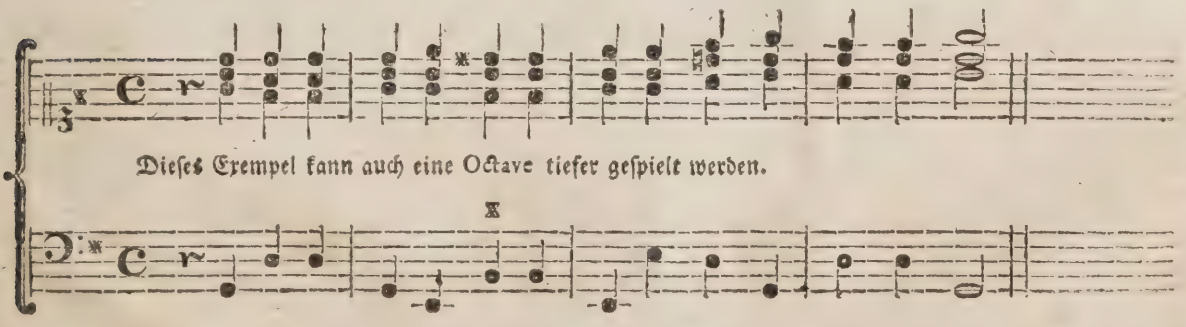
Wir wollen nun jedesmal ein paar Exempel in andre Tone seßen; wem aber beliebet, diese dreyfache Veränderung in die §. 7. angezeigten Tone gleichfals zu seßen und durchzuspielen, der wird eine große Fertigkeit dadurch erlangen.

Aus dem G, da die Octave oben.

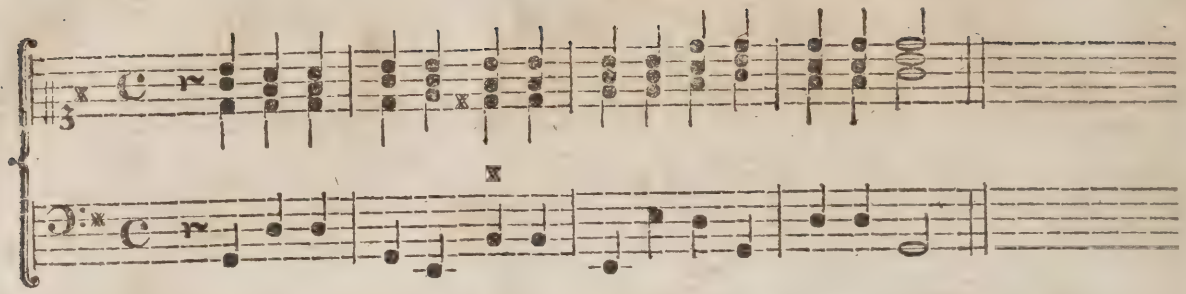
Hierinne ist kein f, sondern fis.



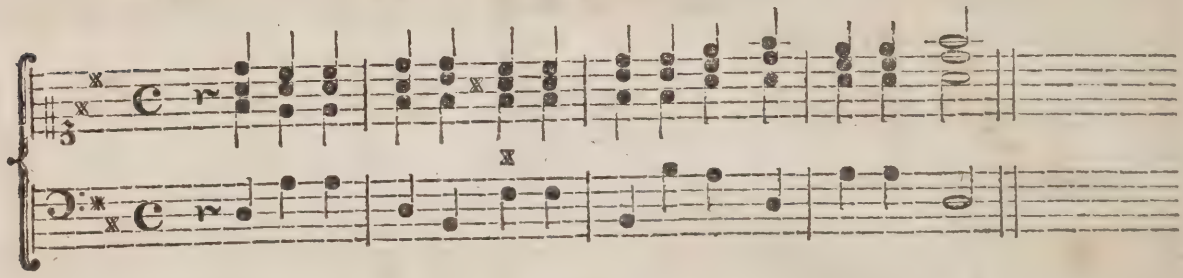
Die Quinte oben.



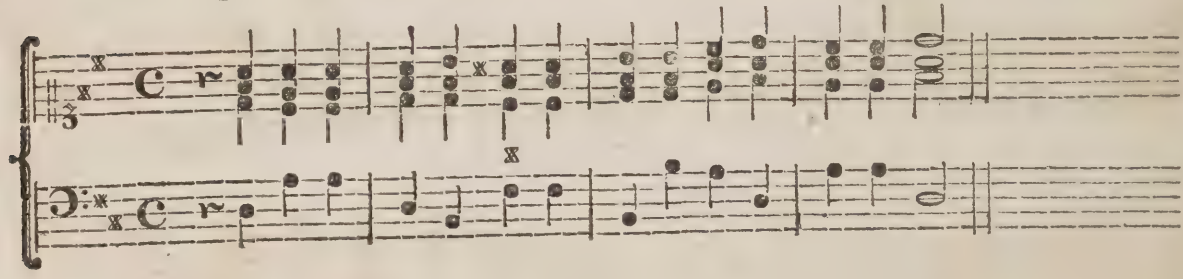
Die Terz oben.



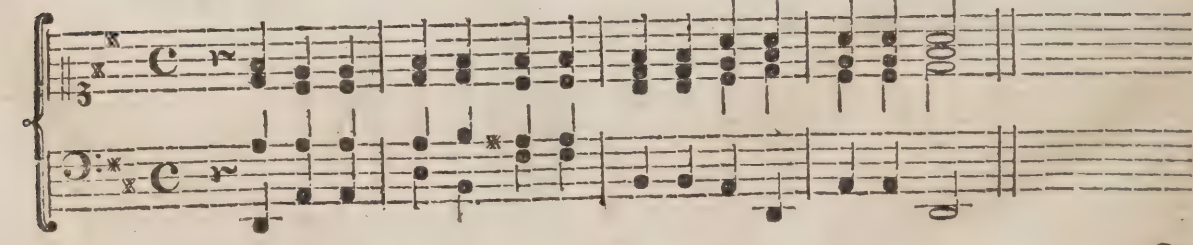
Aus dem D, da die Octave oben. Hier ist fis und cis.



Die Quinte oben.



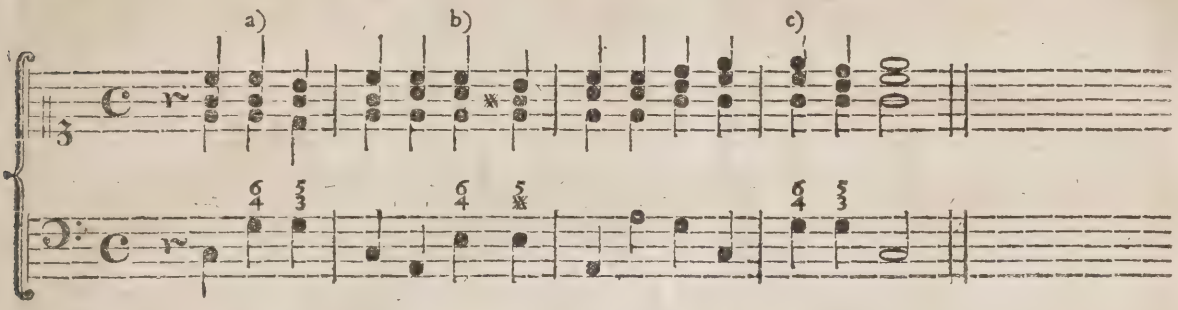
Die Terz oben.



Da

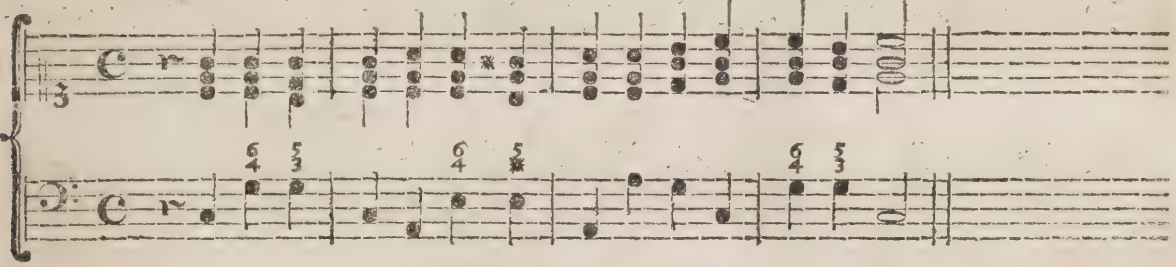
Da ich glaube, daß die Namen der Signaturen, die ich §. 1. angezeigt, nun einem jeden bekannt genug seyn: so werde ich statt der Namen die Signaturen selbst setzen. Wir fangen also damit an, und nehmen die leichtesten zuerst. Es sind solche die 4 und 6.

§. 13. **Zur $\frac{6}{4}$, welche sich in $\frac{5}{3}$ resolviren, gehört die 8.** Merke wol: Der ganze Satz liegt schon, und darf nicht erst gesucht werden. Z. E. Die Octave oben.

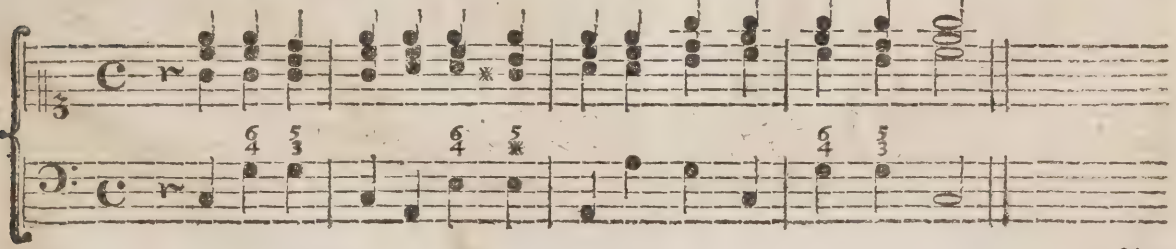


a) Hier liegt die 4 oben und die 6 unten, beyde gehn herunter.
b) Hier liegen die 6 und 4 oben, und beyde gehen auch herunter.
c) Auch hier liegen beyde oben, und gehen herunter.

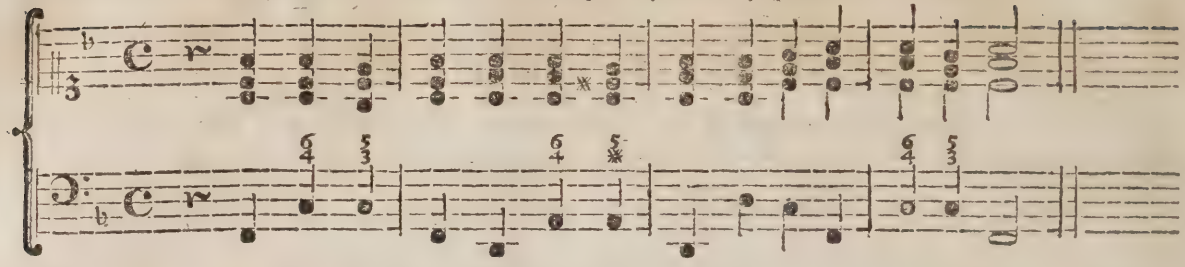
Die Quinte oben.



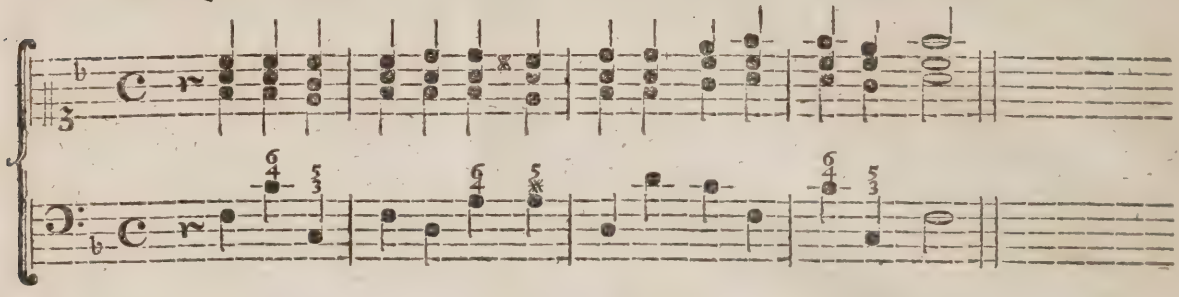
Die Terz oben.



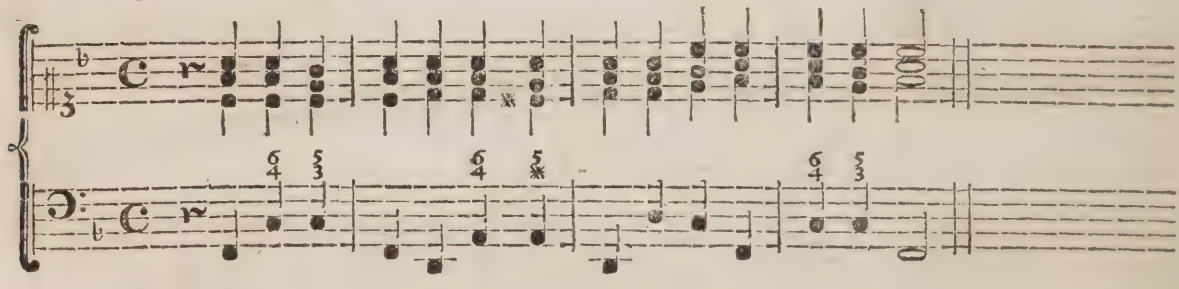
Aus dem F, da die Octave oben. Hier ist kein h, sondern b.



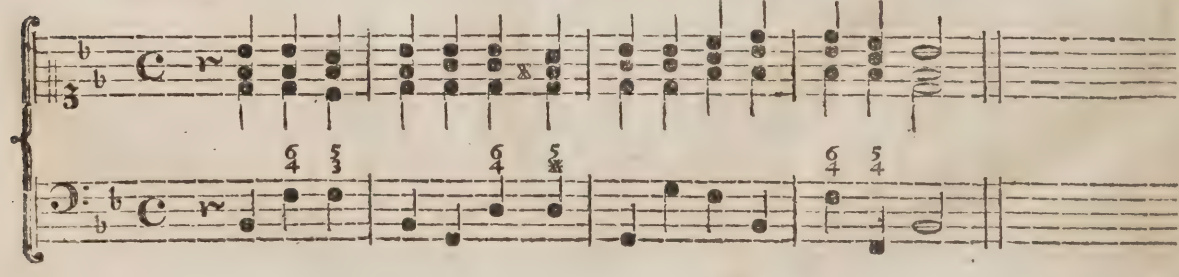
Die Quinte oben.



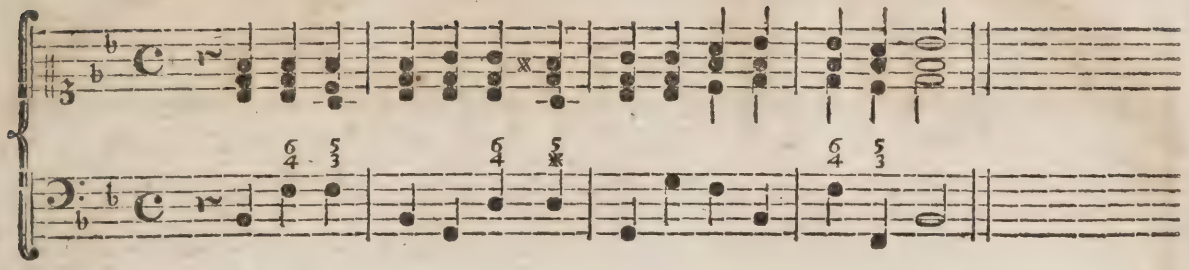
Die Terz oben.



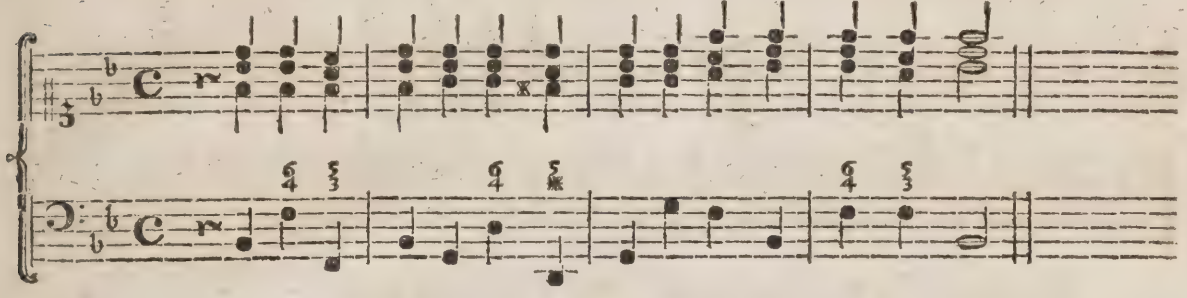
Aus dem B, da die Octave oben. Hier ist dis und b.



Die Quinte oben.

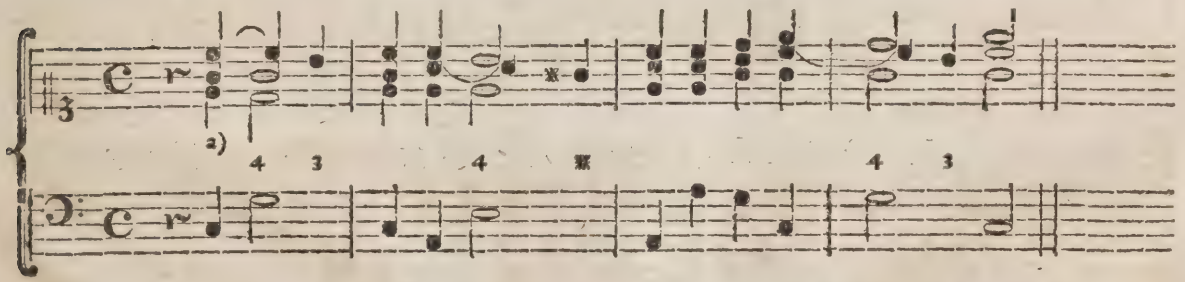


Die Terz oben.



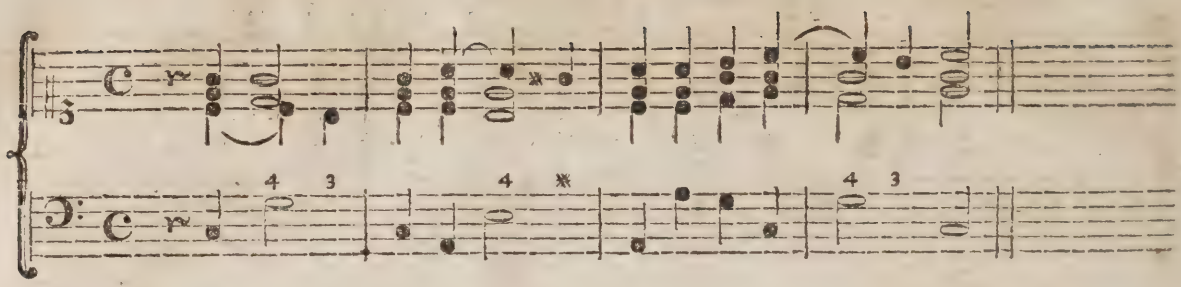
§. 14. **Zur 4, welche sich in die 3 resolvirt, gehört die 5** und die 8. Da in diesem Satze schon zwey Stimmen liegen, nämlich die 4 und 8: so wird nur die 5 gesucht. Aus der im vorhergehenden Accord liegenden Terz wird die Quinte, wenn sie einen Ton herunter geht.

Da die Octave oben.

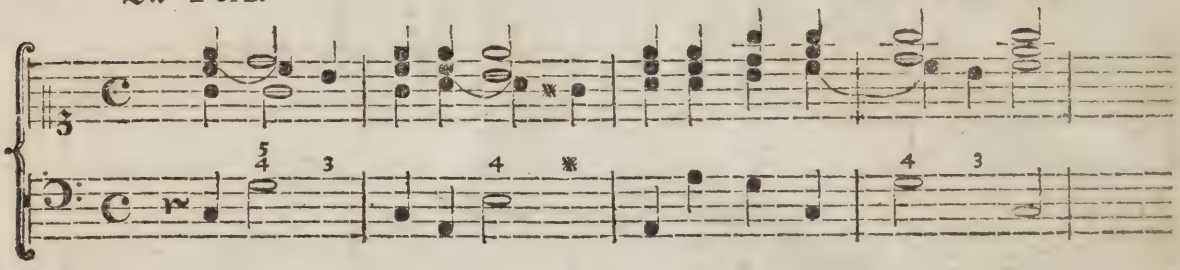


a) Die Terz mag liegen, wo sie will, so tritt sie einen Ton herunter, und wird zur folgenden Note, worüber die Quarte (4) steht, die Quinte.

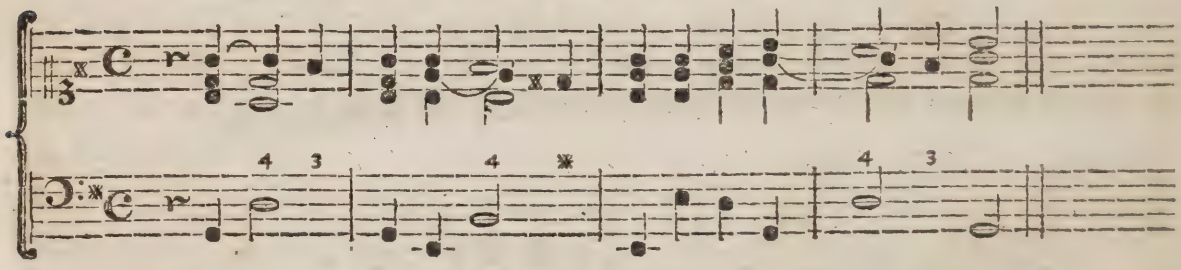
Die Quinte oben.



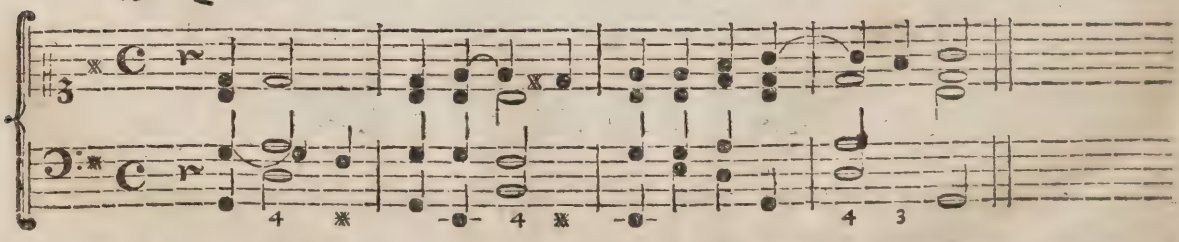
Die Terz.



Aus dem G, da die Octave oben. Hier iſt fis, aber kein f.

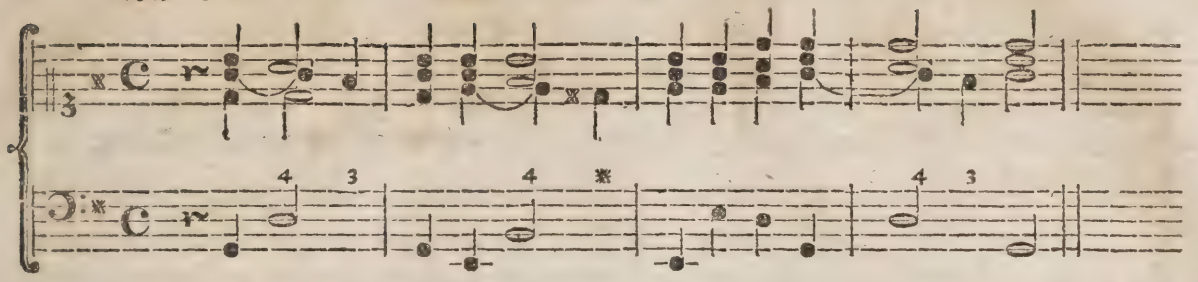


Die Quinte.

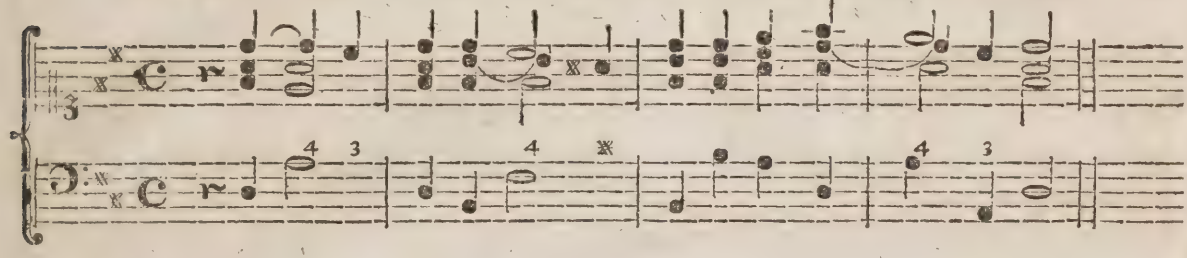


Dieſes Exempel kann auch eine Octave höher geſpielt werden.

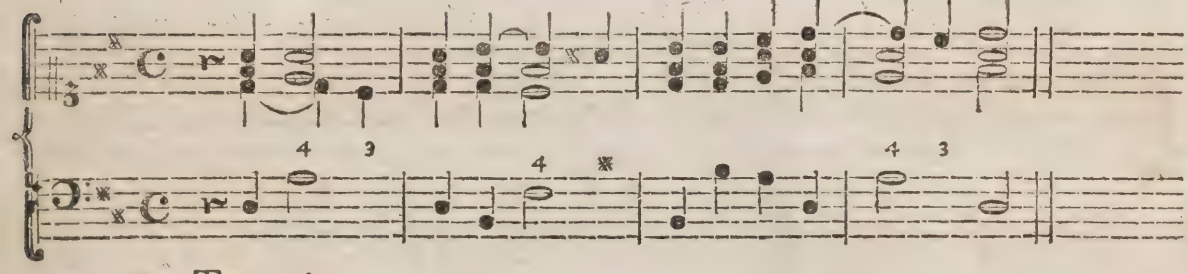
Die Terz.



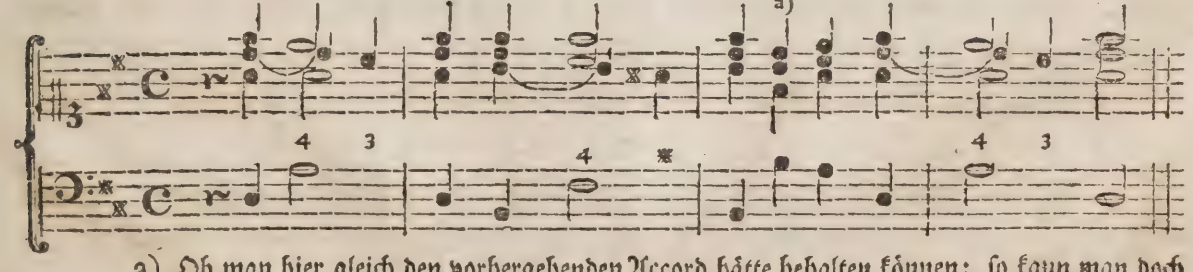
Aus dem D. Es ist hier weder f noch c, sondern fis und cis.



Die Quinte oben.



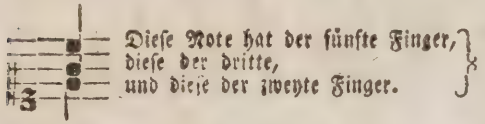
Die Terz oben.



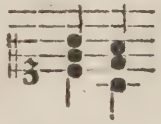
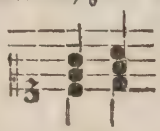
a) Ob man hier gleich den vorhergehenden Accord hätte behalten können: so kann man doch auf diese Weise, wenn man nicht so hoch gehen will, herunter springen.

Das Zeichen, ⌒ welches in jedem vorhergehenden Exempel dreymal zu finden, heißt Ligatur, (ein Band) und bedeutet, daß die Note, welche darauf folget, nicht angeschlagen wird, sondern liegen bleibt; und bey Pfeifenwerk, da der Ton sich immer hören läßt, ist es auch nicht nöthig; wer aber auf dem Claviere, oder Flügel spielet, der kann ohne Bedenken, nicht nur die gebundene Note, sondern auch die drey andern wieder anschlagen, so, wie wir es bey den Exempeln mit der $\frac{6}{4}$ §. 13. gethan haben.

§. 15. **Zur 2 gehöret die 4 und 6.** Einige zeigen den Satz nur mit 2 an, einige aber mit $\frac{4}{2}$. Diesen Satz sogleich zu finden, merke man folgendes: ich habe zum Exempel den Accord C in der rechten Hand:

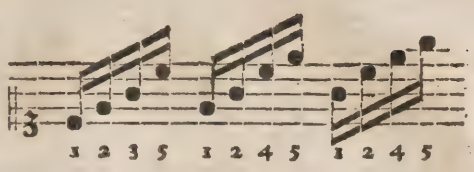


Diese Finger nun lasse ich alle drey unbeweglich liegen, und setze sie einen Ton höher: §. 17. No. 1. so habe ich sogleich den ganzen Satz, ohne mich erst mit Zählen zu martern.

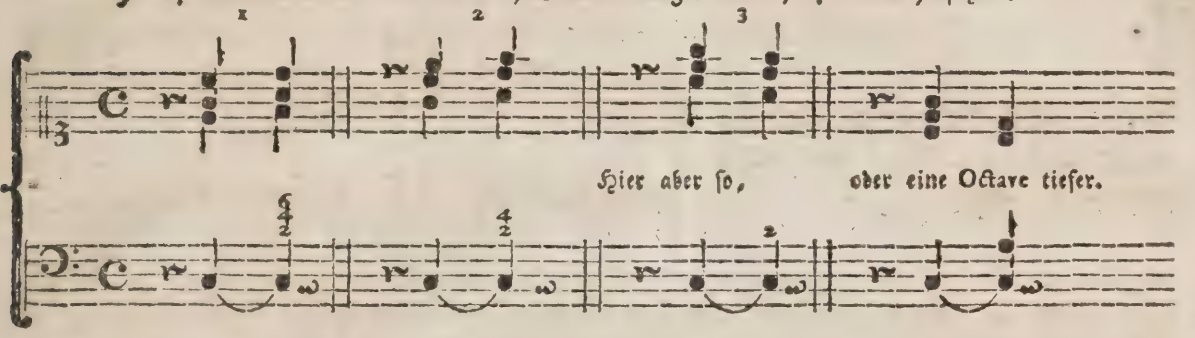
Ist die Tertia oben, z. E. so mache ich es eben so. Der fünfte Finger hat e, der vierte C und der zweyte g. Ich hebe sie nun alle drey steif auf, damit keiner aus seiner Lage komme, und setze sie gleichfals einen Ton höher, so habe ich schon alles, nämlich die 2, 4 und 6. §. 17. No. 2. Trifft es sich aber, daß die Quinte oben liegt: so muß ich mit der Hand wieder zurücke gehen, z. E.  Denn wenn ich hier die Hand auch einen Ton höher setzen wollte: so hätte ich zwar den richtigen Satz, aber ich machte Quinten, welche aber nicht erlaubt seyn, z. E.  ich gehe also, wie hier gezeigt worden, wieder zurück.

§. 16. Weil ich hier und §. 10. der Finger gedacht: so ist die Meinung nicht, daß man eben diese und keine andere nehmen müsse, nein! Keines Weges, ein jeder kann die Sätze greifen, wie sie ihm am bequemsten sind.

Da gleichwol durch die angezeigten die Hand zu den hier neben stehenden und dergleichen Sätzen ungemein geschickt gemacht wird: so ist es besser, wenn man sich gleich dazu gewöhne. Z. E.

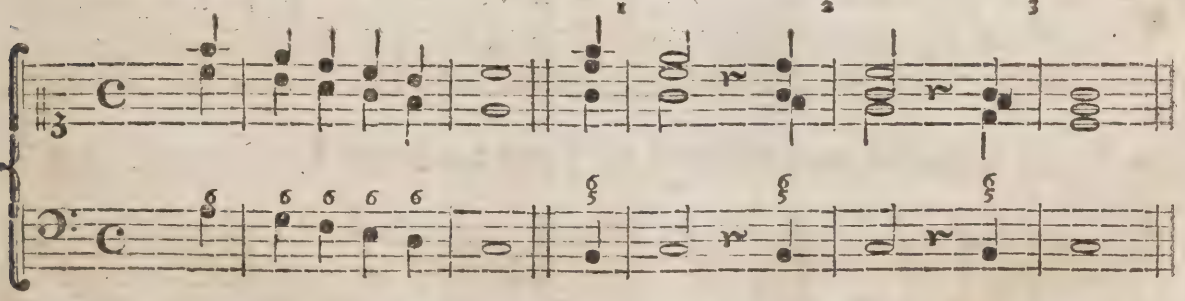


§. 17. Nun wollen wir die drey Veränderungen der 2, 4 und 6 hersetzen:

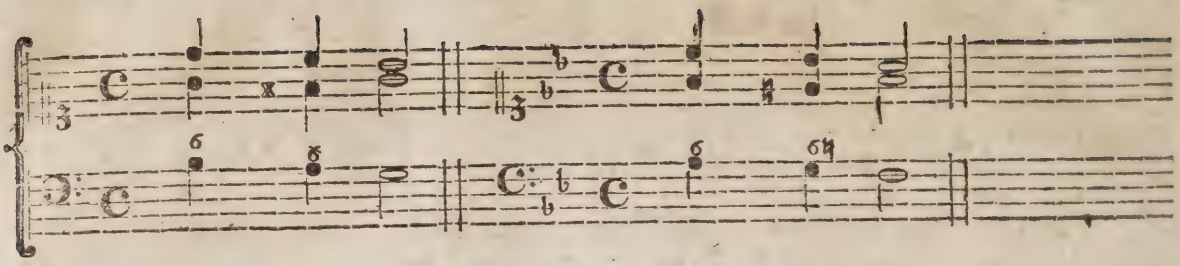


Der Satz ist noch nicht zu Ende, denn die Resolution fehlt. Die gewöhnliche Resolution geschieht entweder in die 6te, oder auch in die $\frac{6}{5}$. Zu beyden gehört die Terz. Wir verlassen aber diese so lange, bis wir noch eins und das andere werden angezeigt haben. §. 23. 25. 34.

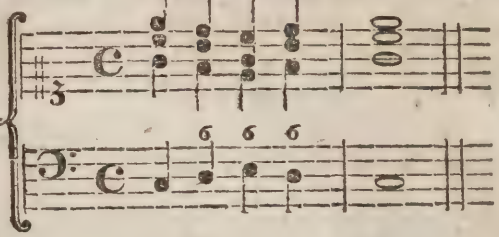
§. 18. Die 6 oder $\frac{6}{5}$ hat also, wie gesagt, die *Terz* zur Gesellschaft.



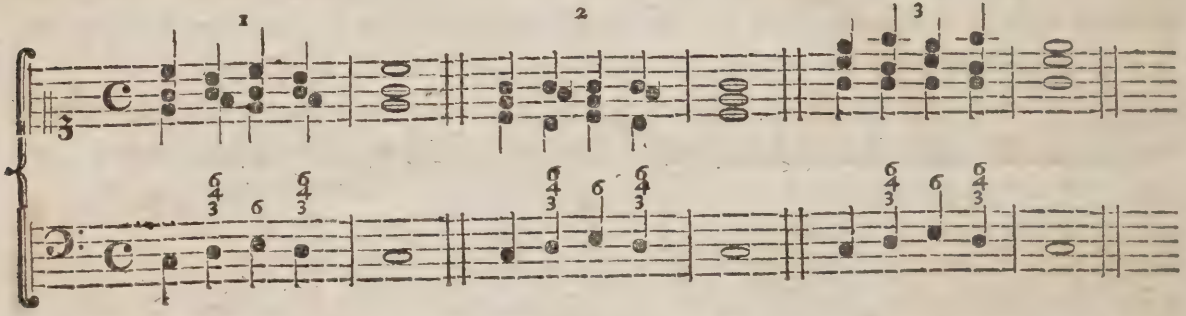
Man siehet hier, daß die $\frac{6}{5}$ dreymal verändert worden; solches aber mit der 6te nicht angehe, weil aus der Versetzung lauter Quinten entstehen. Nur zwey können auf einander folgen, davon jedoch die zweyte die *Sexta major* seyn muß und so ^{6} bezeichnet wird; bey vorgezeichnetem ♭ aber so $^{6\natural}$. Z. E.



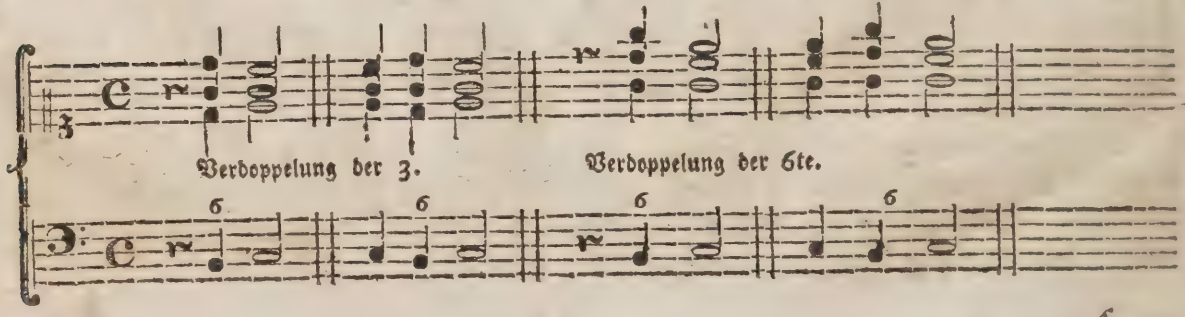
Bey der Gegenbewegung kann man auch die *Octave* mit dazu nehmen. Z. E.



§. 19. Man nimmt aber bey dergleichen Gängen die *Quarte* lieber; sie muß aber vorher liegen und auch hernach liegen bleiben. Z. E.



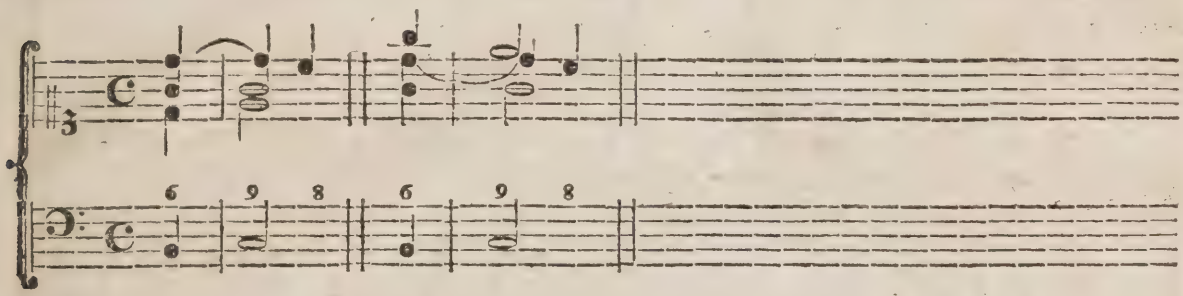
Es wird aber auch entweder die 3 oder die 6te gern verdoppelt. Z. E.



§. 20.

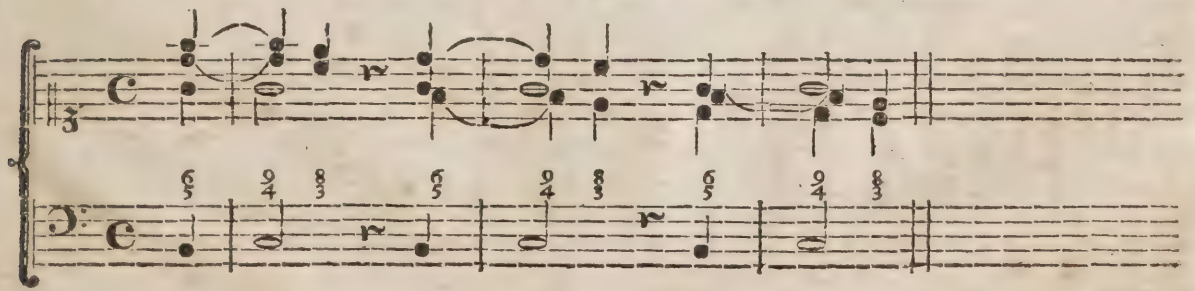
§. 20. Nun könnten wir den §. 17. verlaſſenen Satz reſolviren; ehe wir aber dieſes thun: ſo wollen wir uns erſt die None bekannt machen, welche ſich in die *Octave* reſolvirt, und ſo bezeichnet wird 9 8. Die dazu gehörigen Stimmen ſind die 3 und 5. Hier ſieht man alſo, wie die None von der Secunde zu unterſcheiden iſt. §. 3. Denn die Secunde hat die $\frac{6}{4}$ bey ſich. §. 15. Die None aber die $\frac{5}{3}$.

Man merke hier wol, daß die 9 und 5 ſchon da iſt, und nicht erſt darf geſucht werden. Iſt im vorhergehenden Satze die Terz verdoppelt, ſo geht die unterſte mit dem Baſſe hinauf; iſt aber die Sexte verdoppelt: ſo tritt die obenliegende herunter, ſo, daß ſie mit dem Baß die Terz mache. Z. E.

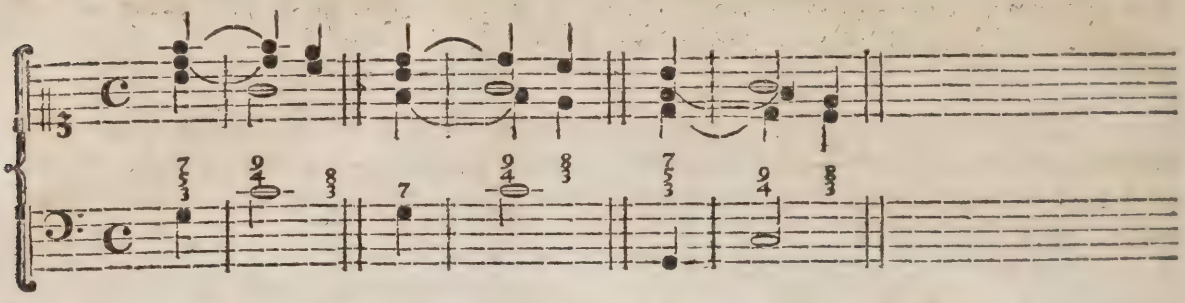


§. 21. Zur $\frac{9}{4}$, welche ſich in $\frac{8}{3}$ reſolvirt, gehöret die 5. Die 9 geht in die 8 und die 4 in die 3.

Da gemeiniglich vor dieſem Satze die $\frac{6}{5}$, wozu die Terz gehört, vorhergeht: ſo iſt er eben ſo leicht, als der § 13. Denn der ganze Satz liegt ſchon. Wir wollen alſo den Satz §. 18. wieder zur Hand nehmen. Z. E.

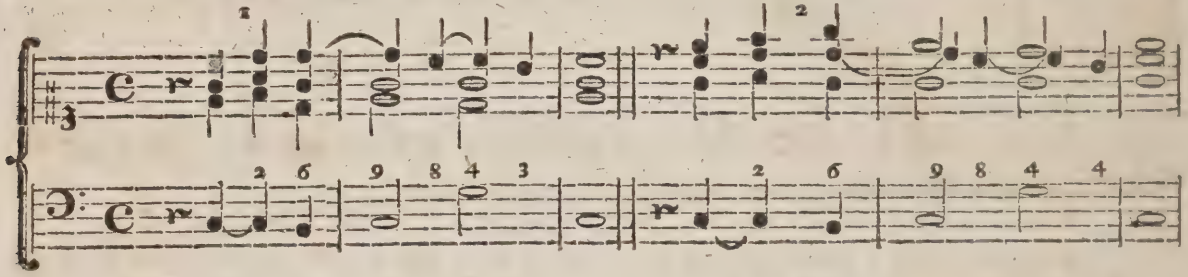


§. 22. Geht aber statt der $\frac{6}{5}$ die 7 vorher: so muß die Quinte gesucht werden, und auch hier ist ein kleiner Vorteil in Acht zu nehmen. Es ist dieser: Die Note, welche im vorhergehenden Satz der Baß gehabt, nehme ich nun mit der rechten Hand wieder. Z. E.



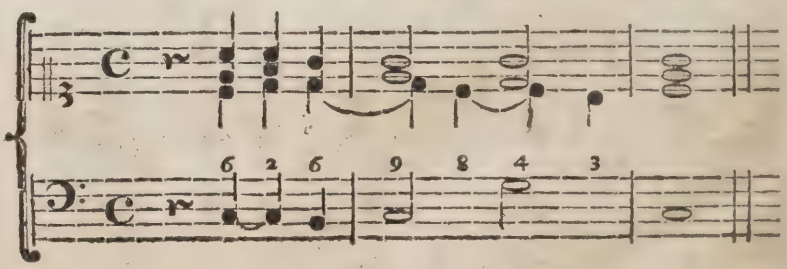
Dieses g, welches die linke Hand verläßt, nimmt die rechte Hand wieder.

§. 23. Nun können wir die §. 17. verlassene $\frac{6}{4\ 2}$ resolviren, und auch zugleich alle bis hieher gegebene Exempel repetiren.



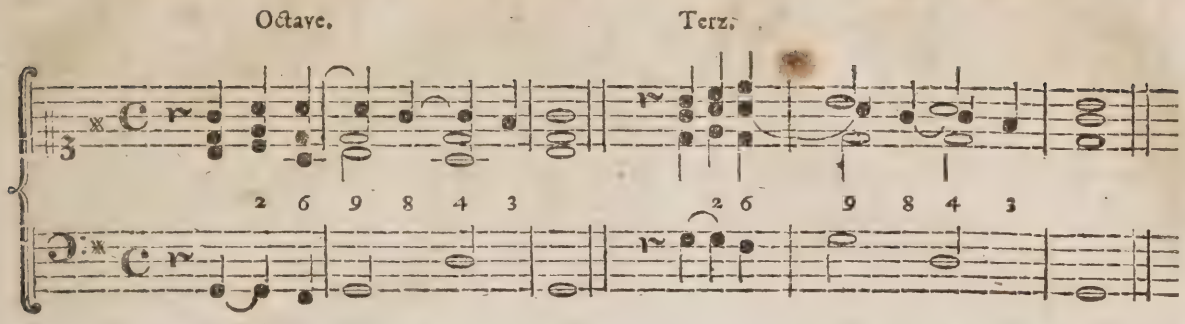
§. 24. Da der §. 15. angegebene Vorteil, wenn die Quinte oben liegt, verboten ist; wir aber doch auch die dritte Veränderung zu zeigen nicht unterlassen können: so wollen wir zur ersten Note, statt des Accords, die 6 nehmen:

Dritte Veränderung.



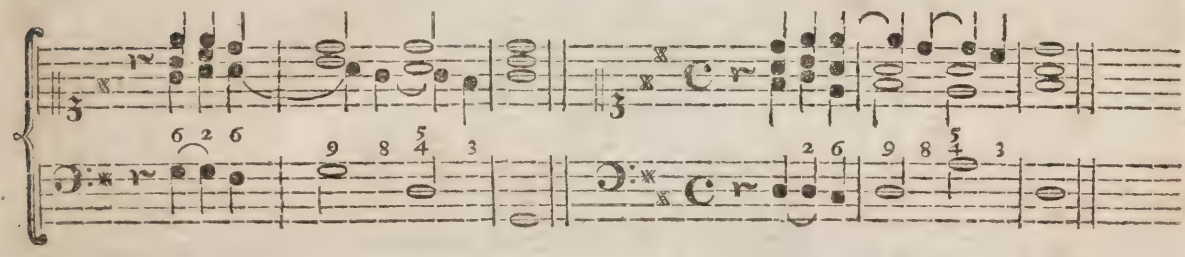
Exempel

Exempel aus dem G, da die Octave oben.



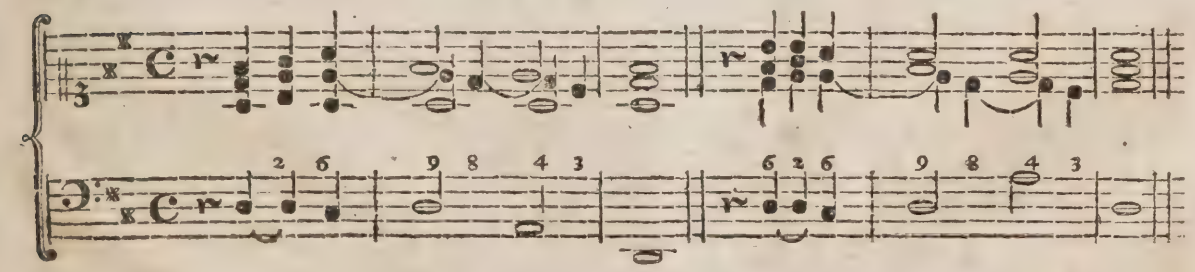
Die 6 ſtatt der 5.

Aus dem D. Hier iſt kein f und c, ſondern fis und cis.

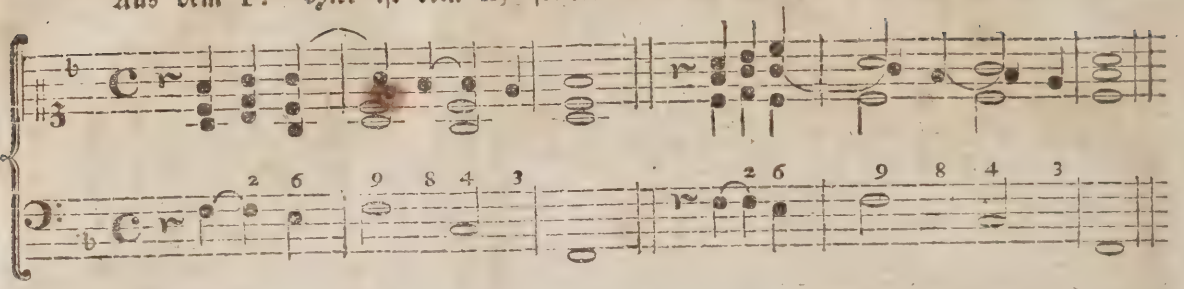


2) Veränderung, da die Terz oben.

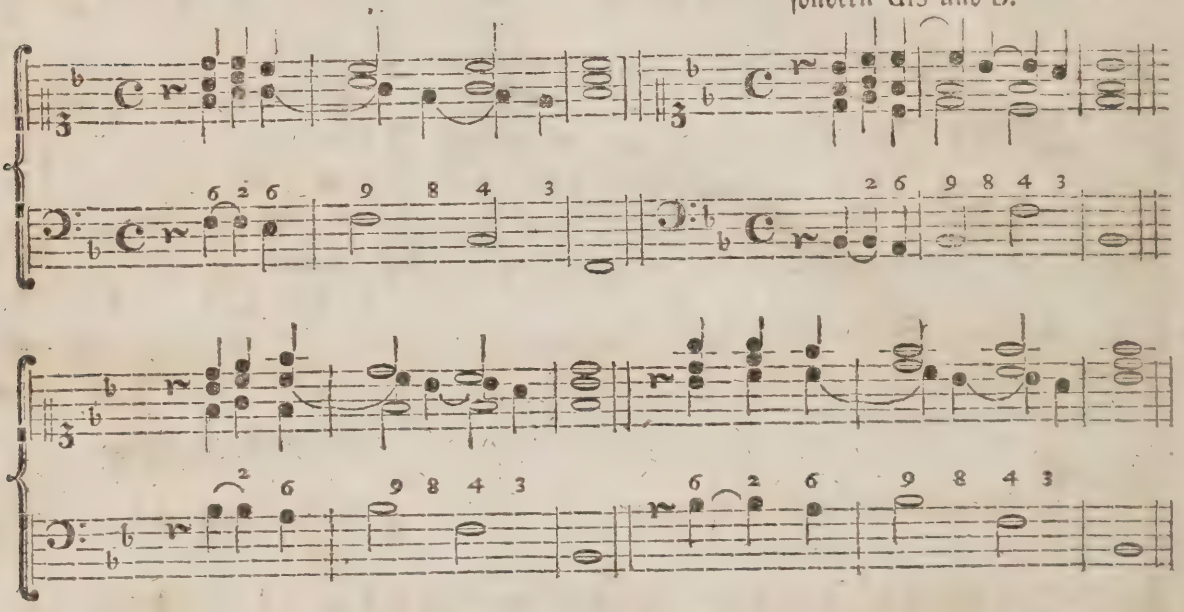
3) Da die Sexte oben.



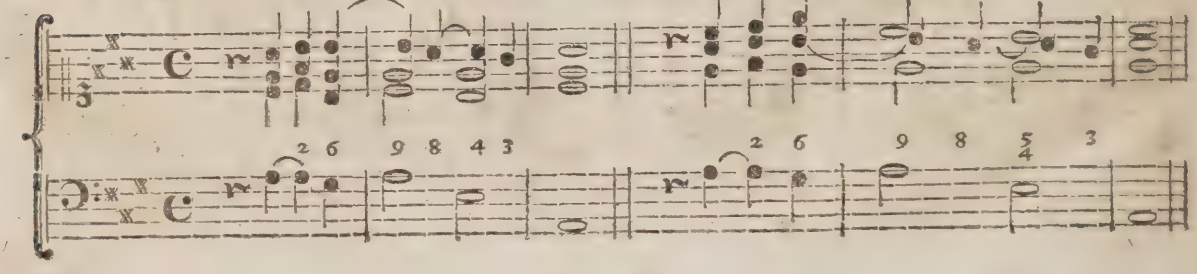
Aus dem F. Hier ist kein h, sondern b.



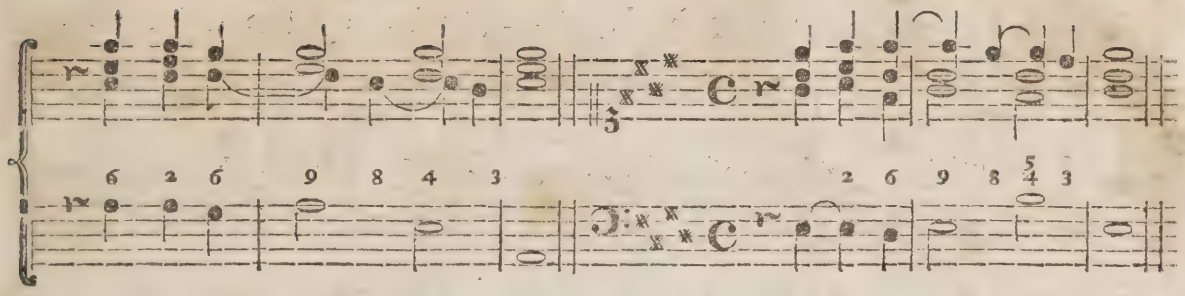
Aus dem B. Hier ist kein e und h, sondern dis und b.



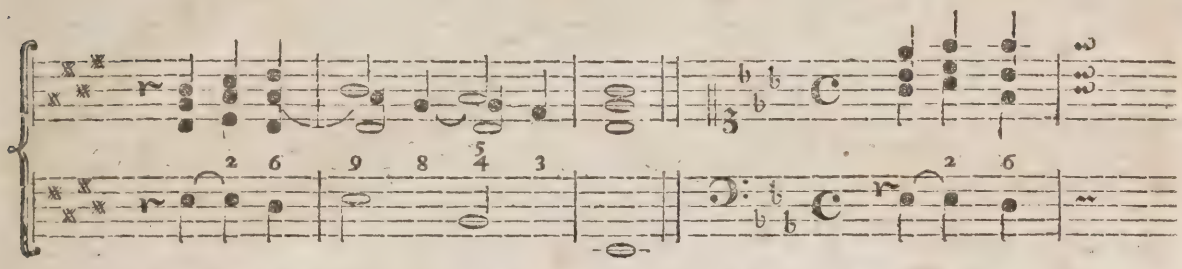
Aus dem A. Hier ist kein f, g, c, sondern fis, gis, cis.



Aus dem E. Hier ist fis, gis, cis, dis.

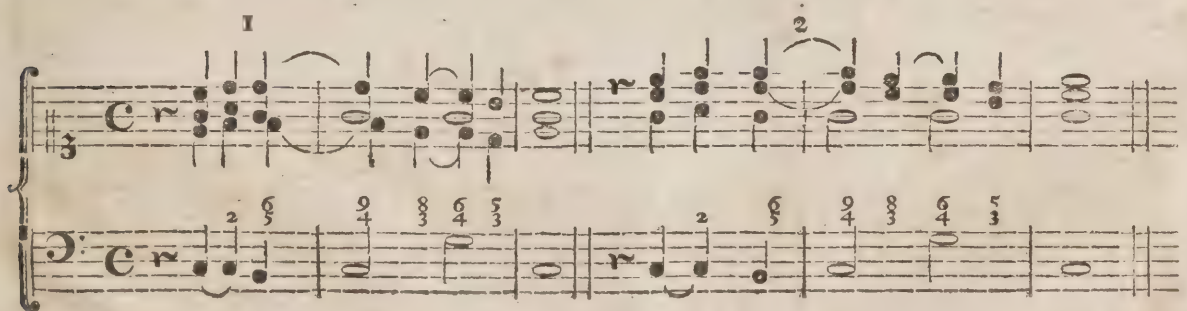


Aus dem Dis. (a)



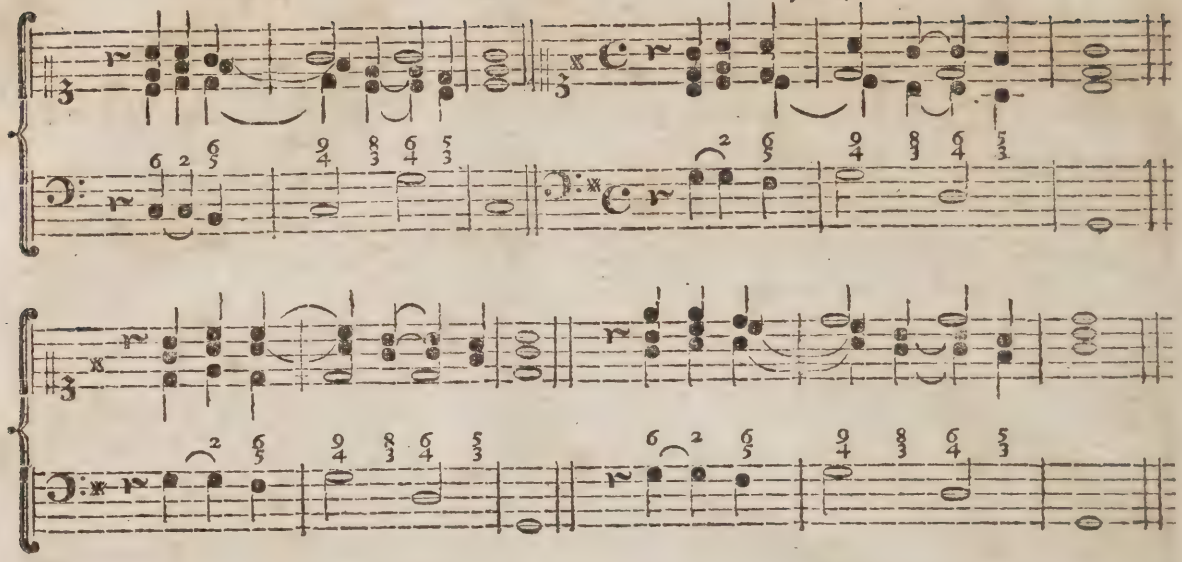
(a) Hier bleiben alle Noten wie bey E allein es ist kein c, kein a, kein h drinne, sondern dis, as, b.

§. 25. Anstatt der 6 wollen wir nun die $\frac{6}{5}$, und anstatt der 9 die $\frac{9}{4}$ und für die $\frac{5}{4}$ die $\frac{6}{4}$ nehmen.

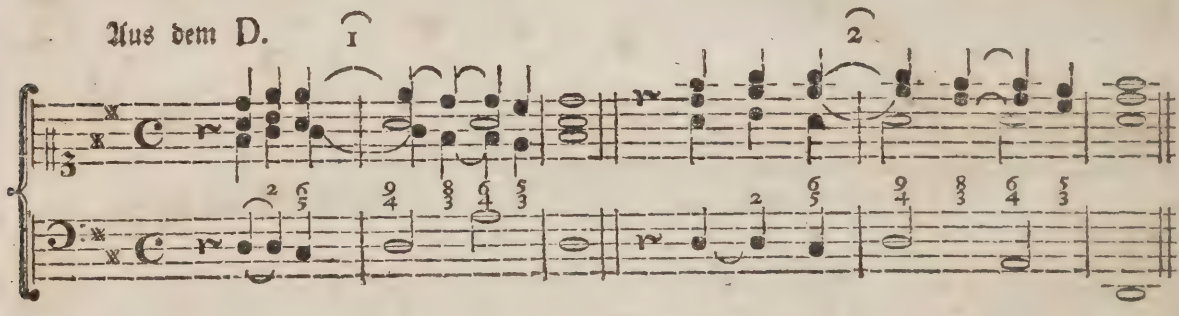


Siehe §. 24. 3.

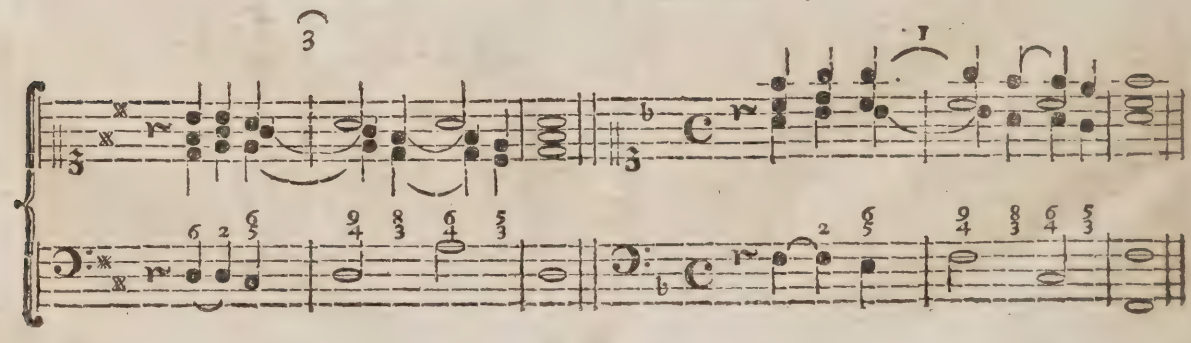
Aus dem G.

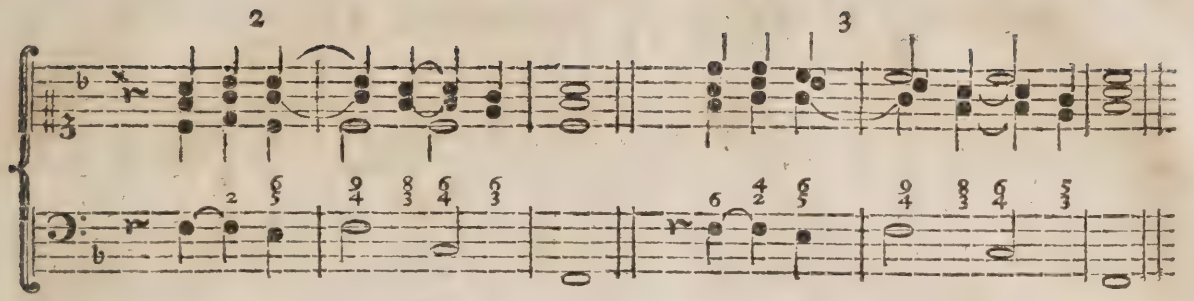


Aus dem D.

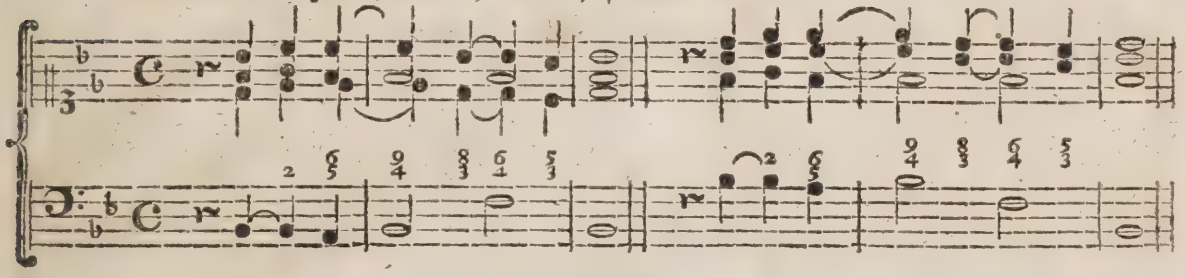


Aus dem F.

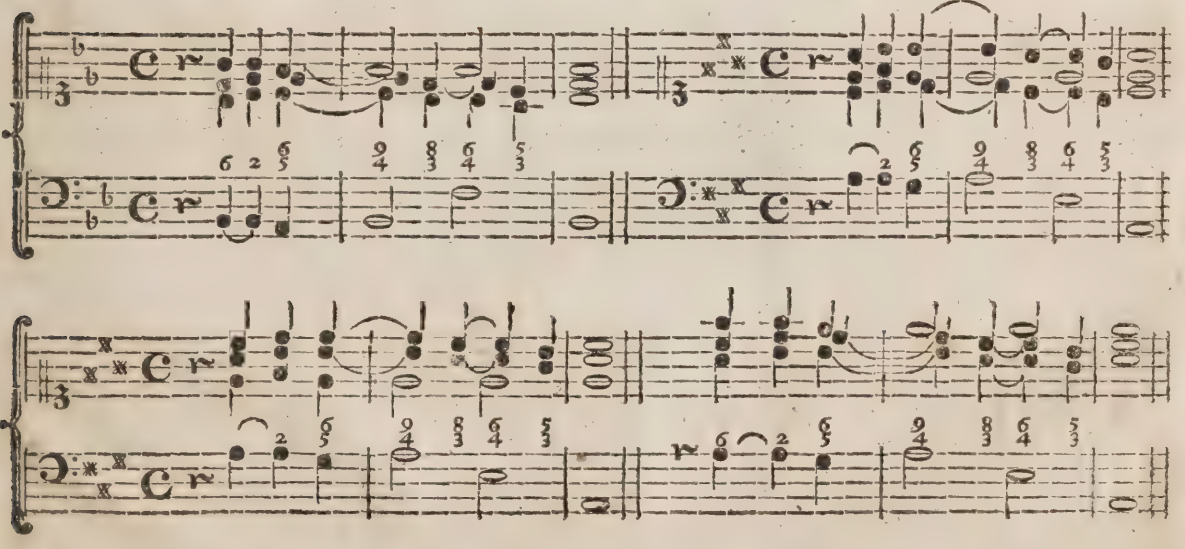




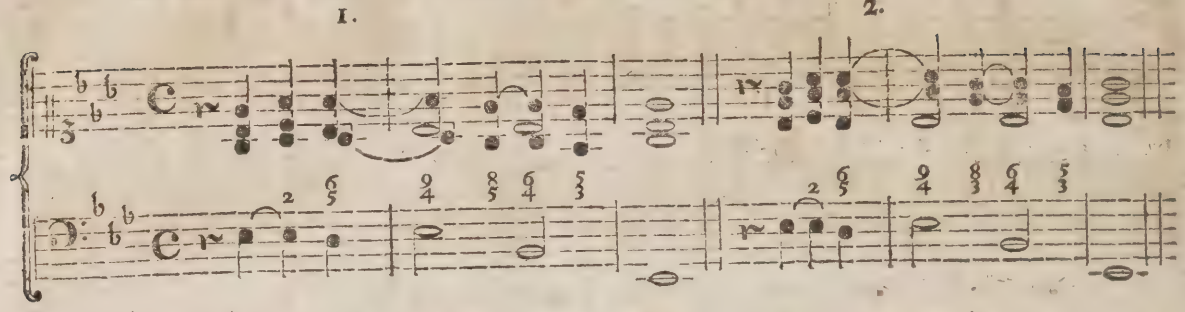
Aus dem B. Hier iſt kein e, kein h, ſondern dis und b.



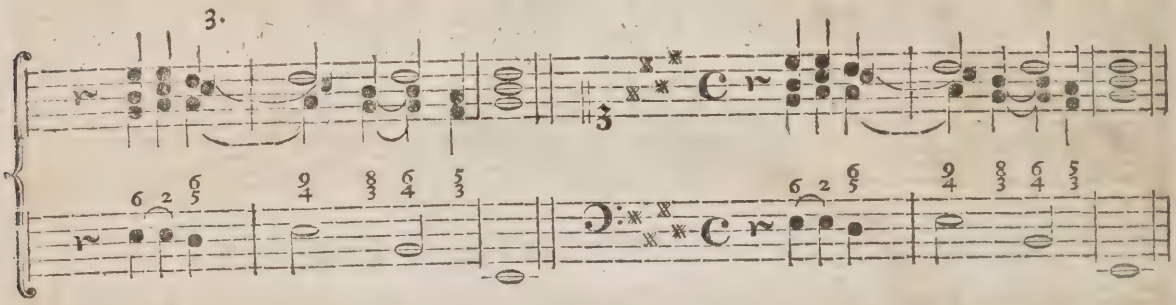
Aus dem A. Hier iſt fis, gis, cis.



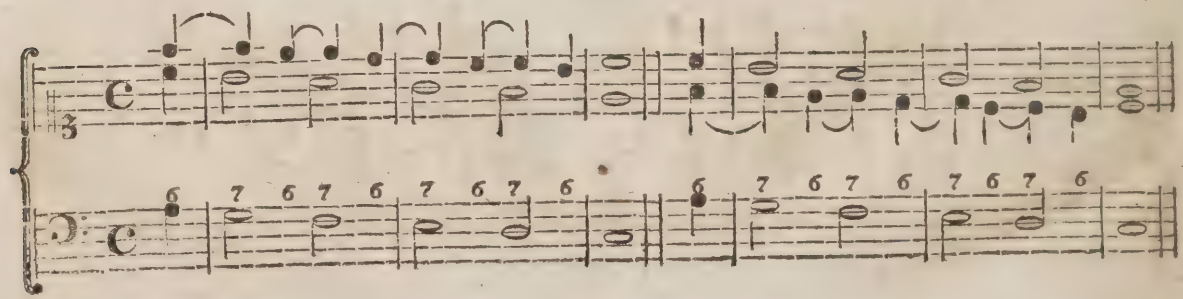
Aus dem Dis. Hier ist kein e, a, h, sondern dis, as, b.



Und so auch aus dem E. Z. E.

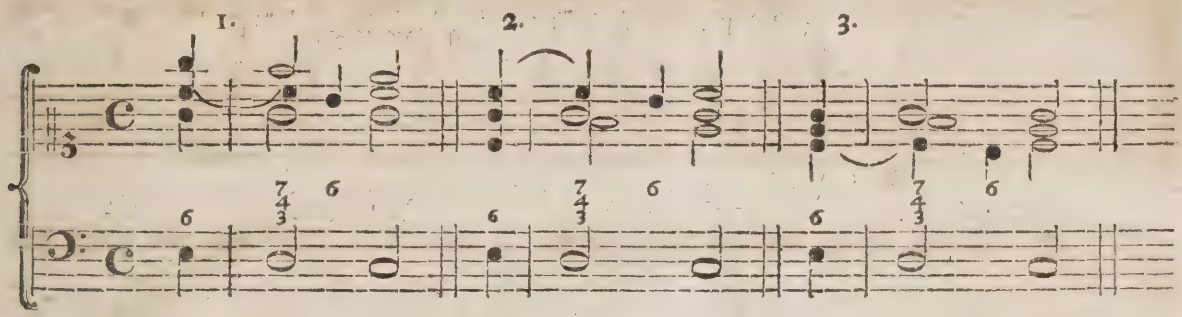


§. 26. Wir haben noch etwas, theils von der Secunde, theils auch von der None anzuführen; ehe wir aber dieses thun: so müssen wir erst die *Septima*, welche sich in die *Sexte* (76) resolviret, vor uns nehmen. Zu dieser Dissonanz, welche allezeit vorher liegt, gehört die *Terz*. Ein Anfänger merke sich hier den kleinen Vorteil, daß die Terz, sie sey unten oder oben, immer mit dem Basse Stuffenweise herunter gehe; die liegende Septima aber, nach dem Anschlage der Terz, in die Sexte gehe. Z. E.

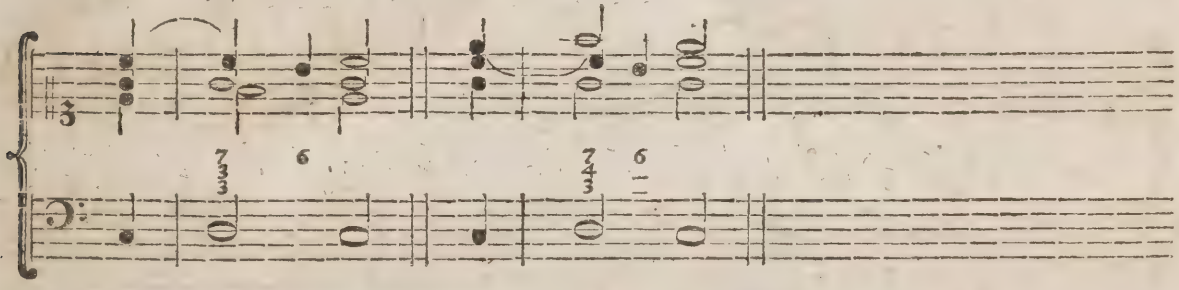


§. 27.

§. 27. Wenn viele, wie hier, auf einander folgen, so kann man nicht mehr, als die Terz dazu nehmen; wol aber in einigen Sätzen die 7, welche in die 6te gehet, mit der Quarte verbinden, es muß aber diese Quart vorher liegen, und nach der Resolution in die Sexte auch in der folgenden Note liegen bleiben, so wie §. 19. bey der Sexte geschehen.

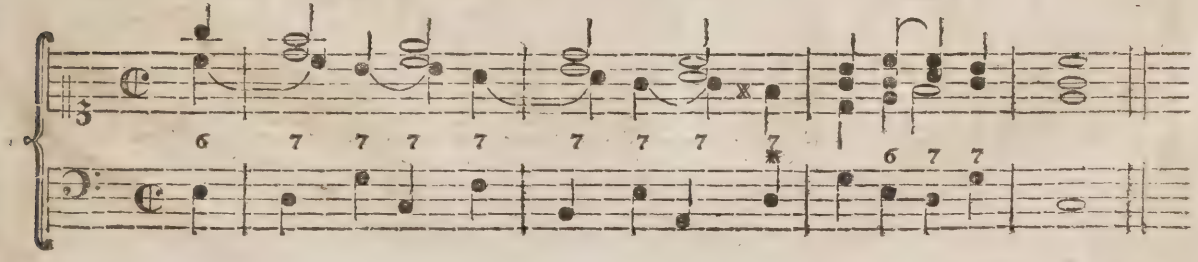


Oder auch so.



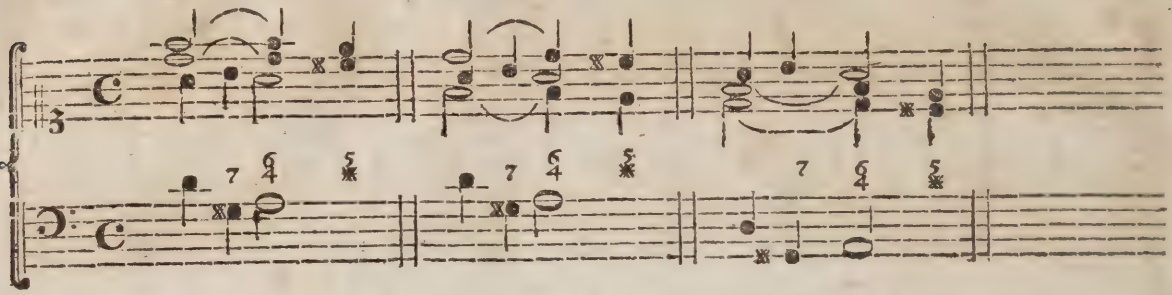
§. 28. Es hat aber die *Septima*, nebst der *Terz*, auch zuweilen die *Quinte* bey sich, und das liebe zuweilen ist nicht ohne Ursache dabey gesetzt: denn wenn viele auf einander folgen, geht es selten ohne Fehler ab, diese aber zu vermeiden, kann man wechselsweise bald die Octave, a) bald die Quinte nehmen. Z. E.

a) Wem sie anstößig scheint, der lasse sie weg.



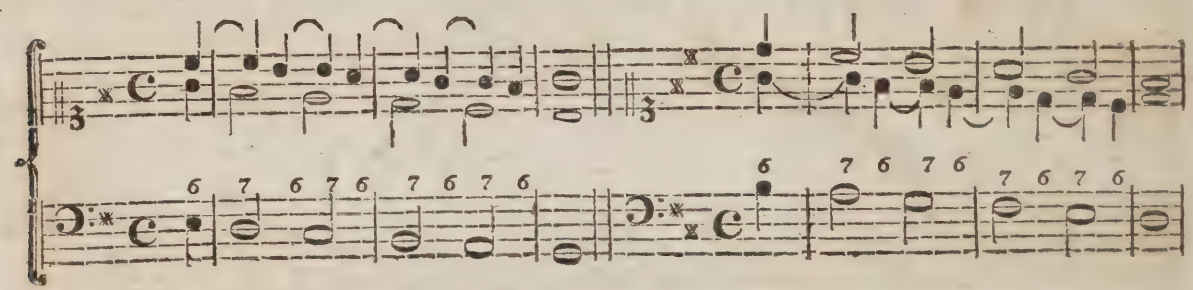
§. 29.

§. 29. Zur verkleinerten Septima (deficiens) gehört 5 und 3. Z. E.



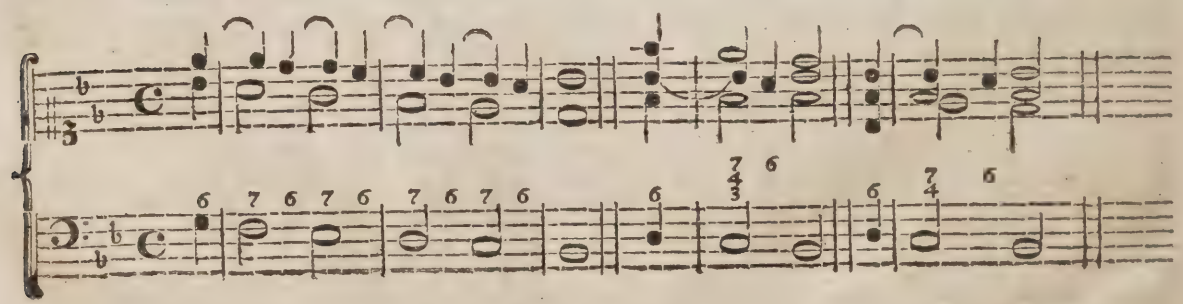
Zur Uebung wollen wir nun diese Exempel in andre Tone setzen und zwar zuerst aus dem G.

G.

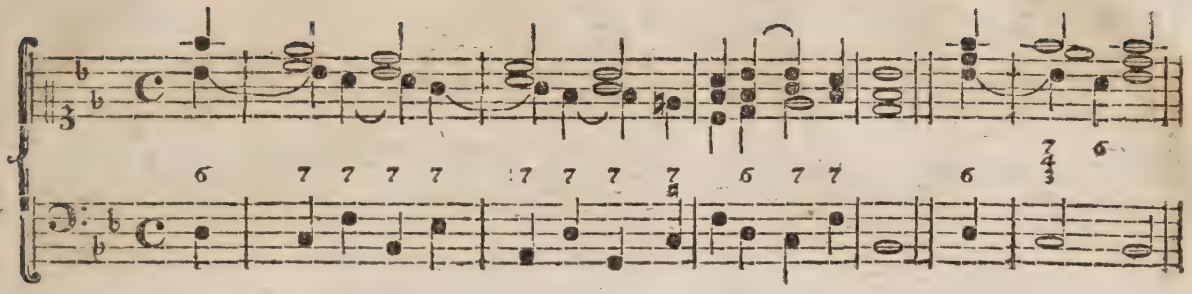


D.

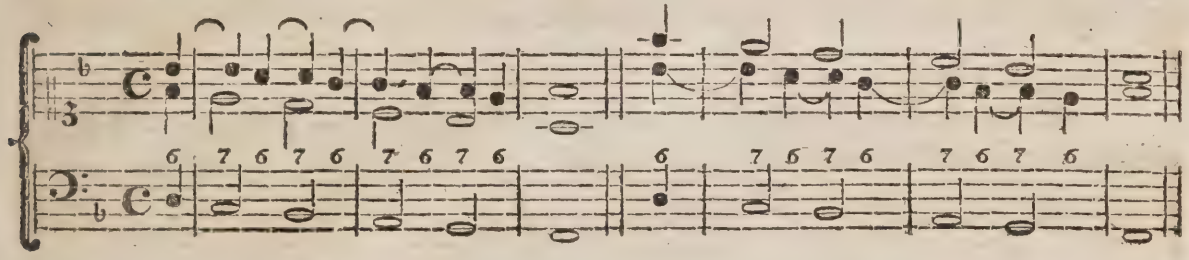
B.



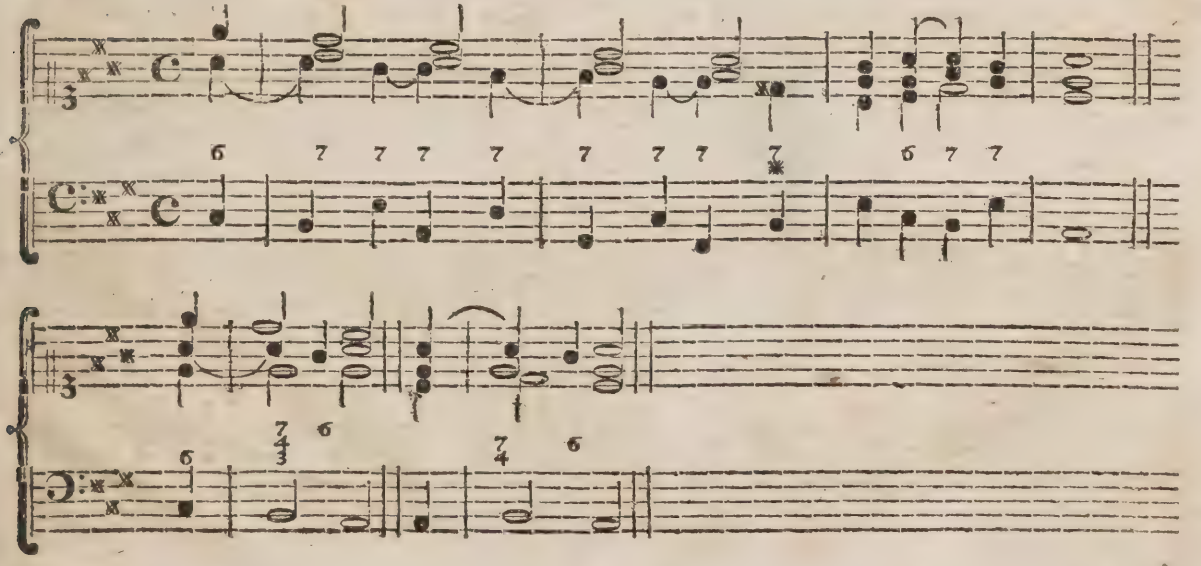
B.



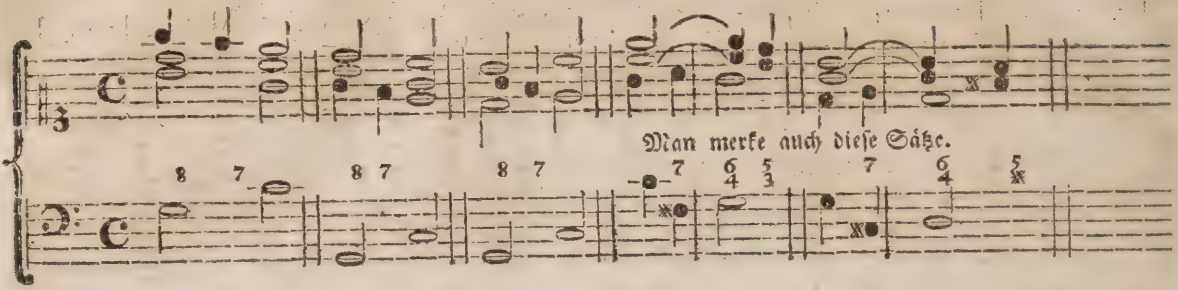
F.



A.

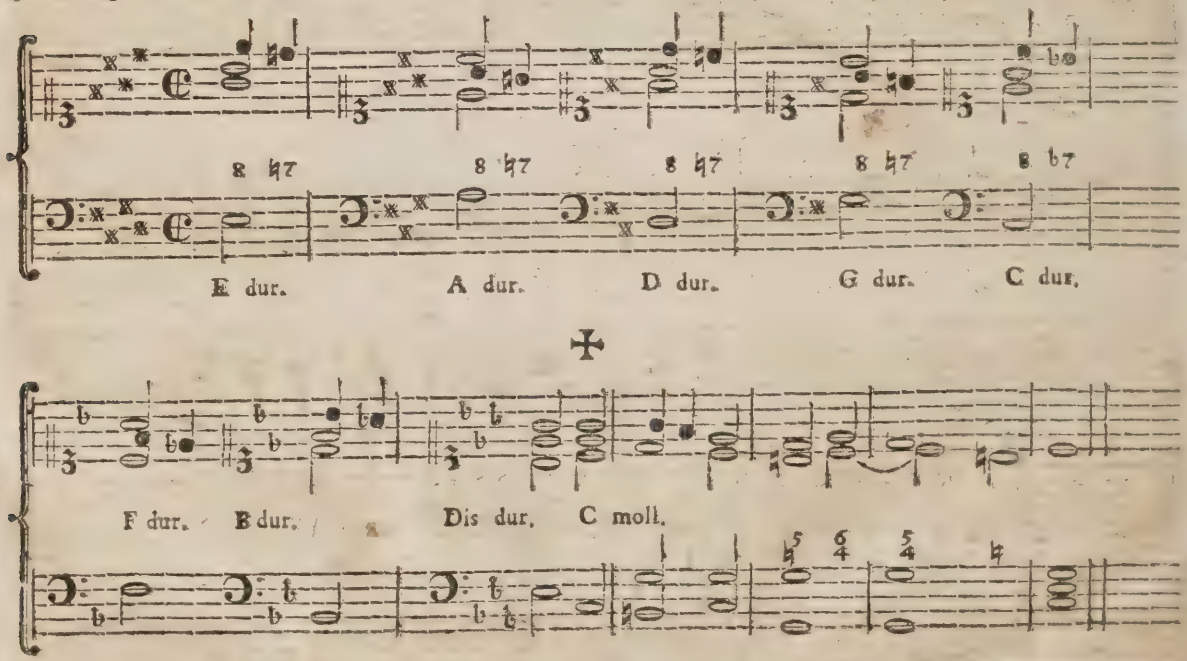


§. 30. Man geht auch aus der Octava in die Septima.

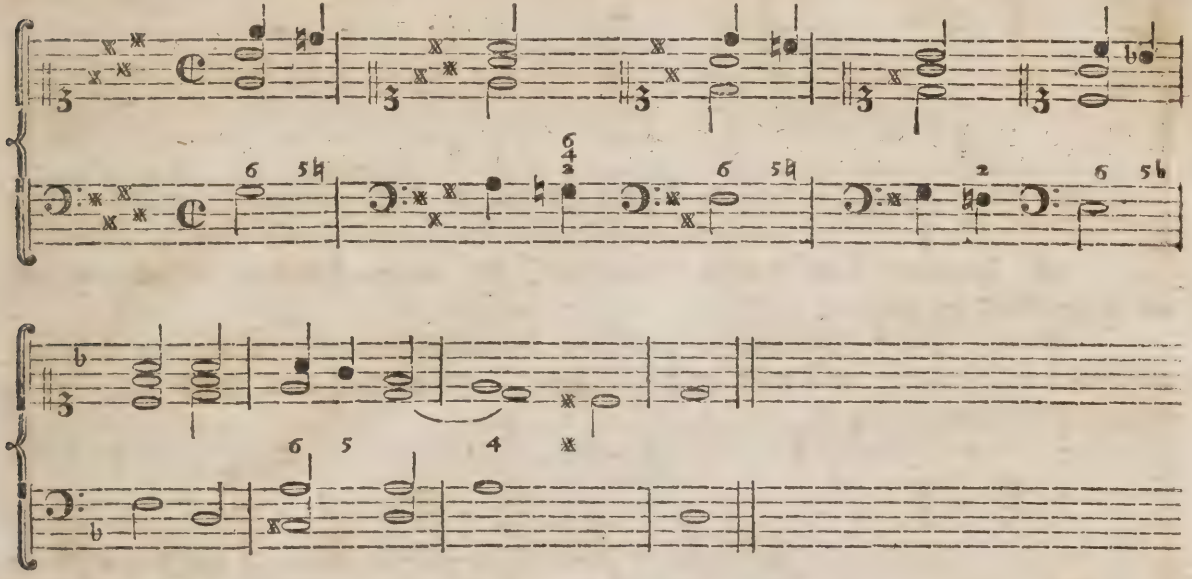


§. 31. Ein Anfänger, der noch nicht weiß, wie er aus einem Tone in den andern gehen soll, merke sich den Satz 87. Denn dadurch kann er am geschwindesten in die entlegensten Tone gehen.

Wir wollen von c dur anfangen, und bis dis dur gehen, und zugleich die richtige Bezeichnung eines jeden Tons anmerken.

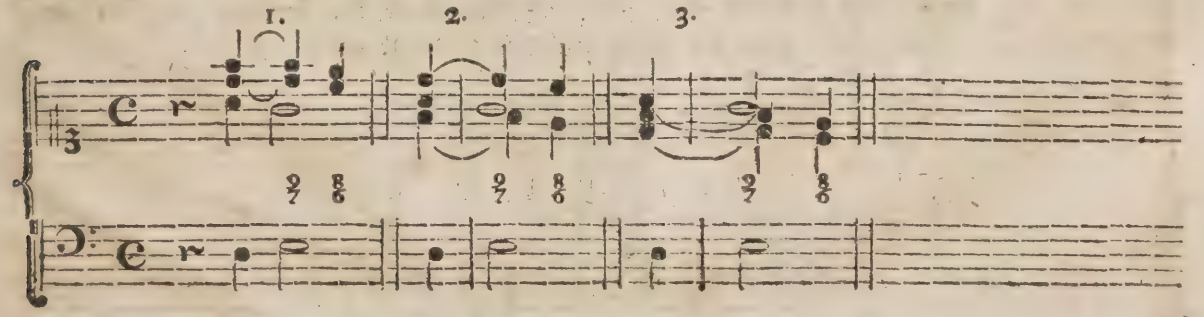


✝ Weil lauter dur Tone, aber kein einziger moll Ton ist: so kann man bey jedem halben Tacte in den nächst verwandten moll Ton gehen, wie hier bey diesem Zeichen geschehen. S. §. 7. Auf gleiche Weise kann man auch aus der Sexte in die quinta minor gehen, wobey man zugleich den Durchgang im Basse merken kann, und daß darauf die Sexte folge.

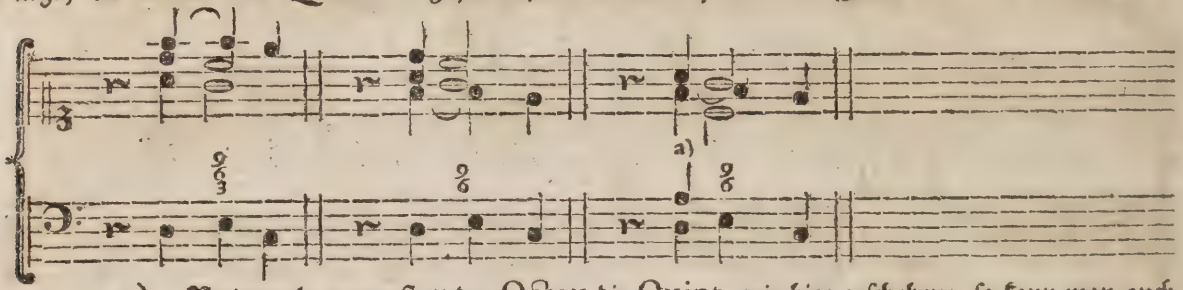


Nach dieser kleinen Abweichung kehren wir zur None, wie auch zur Secunde zurück.

§. 32. Bey der *None* steht auch oft die *Septima*, wozu die *Terz* gehöret und so bezeichnet wird $\frac{9}{7}\frac{8}{6}$. Man merke, daß beyde liegen, und daß allezeit die im vorher gehenden Accord gewesene Quinte einen Ton herunter geht, und mit dem Basse die Terz macht.

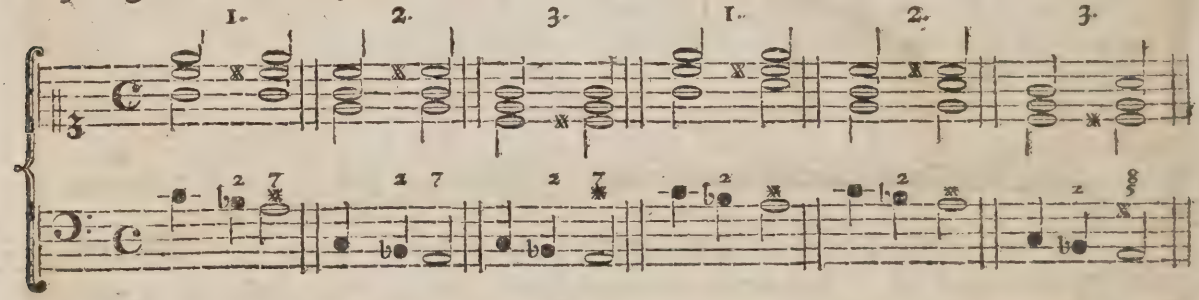


§. 33. Die *Nona* hat auch zuweilen die *Sexte* und *Terz* bey sich; anstatt aber, wie gewöhnlich, in die Octave zu gehen, tritt der Baß eine Terz herunter, und die None, die auch herunter geht, kommt mit dem Basse in der Terz zusammen. Merke wol: Die Nona liegt; die Octav und Quint aber gehen beyde einen Ton herunter. Z. E.

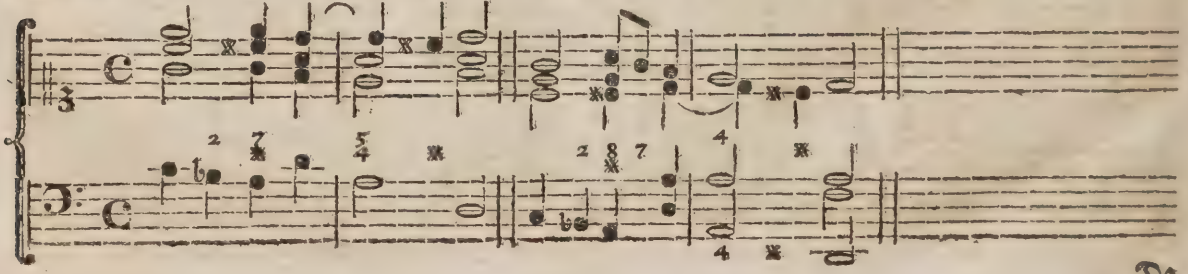


a) Verdoppelt man, statt der Octav die Quint, wie hier geschehen: so kann man auch den dritten Satz gebrauchen.

§. 34. Die *Secunde* geht, (nebst der gewöhnlichen Resolution in die 6 oder 5. §. 18.) auch in die *Septima*, wie auch in den Accord, zu beyden aber wird die *Tertia major* genommen. Z. E.



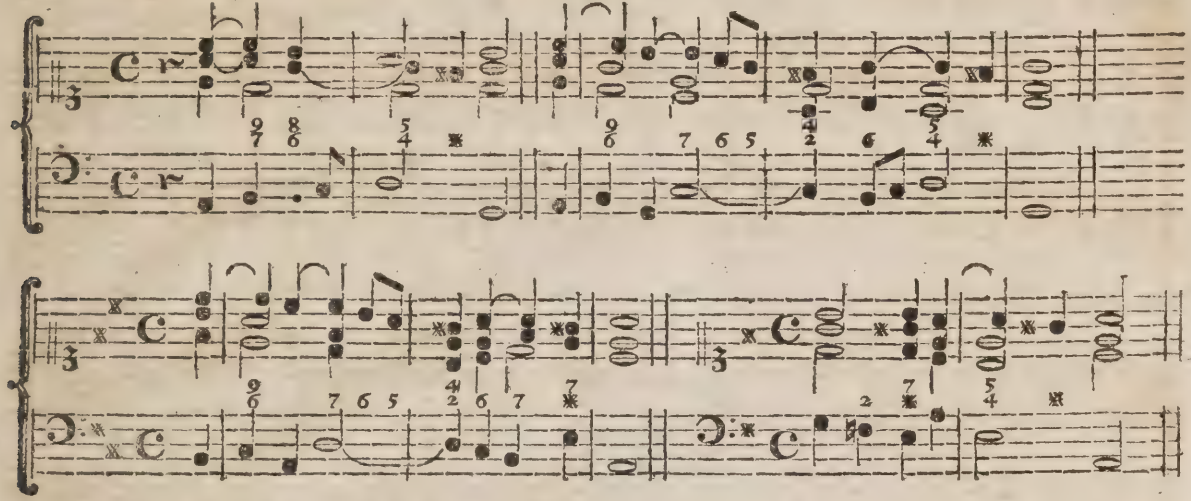
§. 35. Da wir §. 15. gezeigt, daß die 2 gleich zu finden ist, wenn man die Hand einen Ton höher setzt: so folgt ganz natürlich, daß, wenn der Baß einen Ton herunter geht, der ganze Satz schon liege. Beyde Sätze lassen sich füglich nach dem D moll leiten. Z. E.



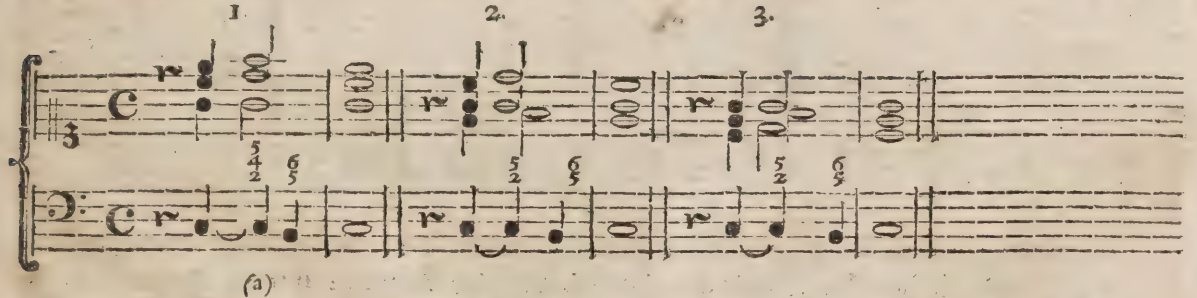
Da

Da man auf hier angezeigte Weise aus dem c dur in das d moll, aus d dur ins e moll, aus f dur ins g moll und so weiter gehen kann: so ist dieser Gang einem Anfänger eben sowol zu merken, als der §. 31. angezeigte.

Die §. 32. 33. 34. angeführten Exempel wollen wir nun in andre Tone setzen, und einige zum Schlusse bringen.



§. 36. **Endlich ist bey der *Secunde* und *Quarte* noch zu merken, daß sie statt der *Sexte* auch zuweilen die *Quinte* zu sich nehme,** und bey diesem Satze findet der §. 15. angegebene Vortheil gleichfals statt. Weil aber, statt der Sexte, die Quinte steht: so bleibt die Quinte liegen, die Terz und Octave aber gehen einen Ton höher. Z. E.

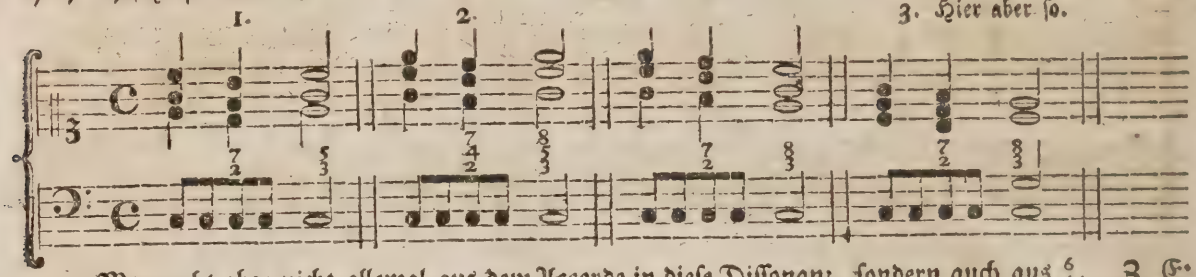


(a)

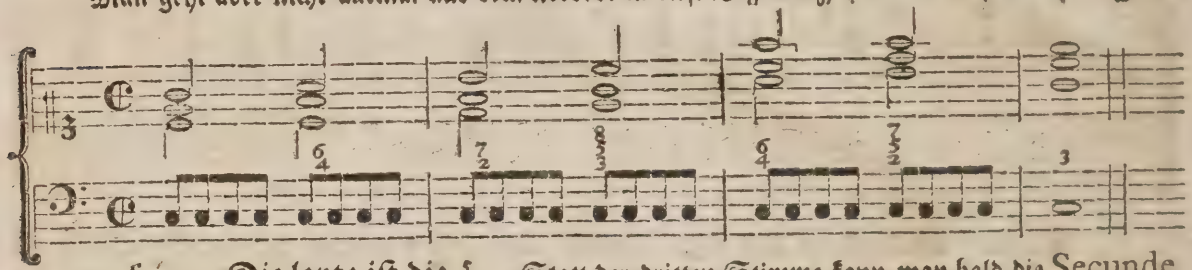
(a) Eigentlich ist dieser Satz die Vorheranschlagung der gleich darauf folgenden $\frac{6}{5}$.

§. 37. Nun sind noch zwey Dissonanzen übrig, die aber beyde, so zu reden, ohne Resolution bleiben. Sie gehen, wenn ich mich so ausdrücken darf, nach dem Orte, wovon sie abgegangen, wieder zurück. Die wir zuerst nehmen wollen, ist die *Secunde*, *Quarte* und *Septima*. Die

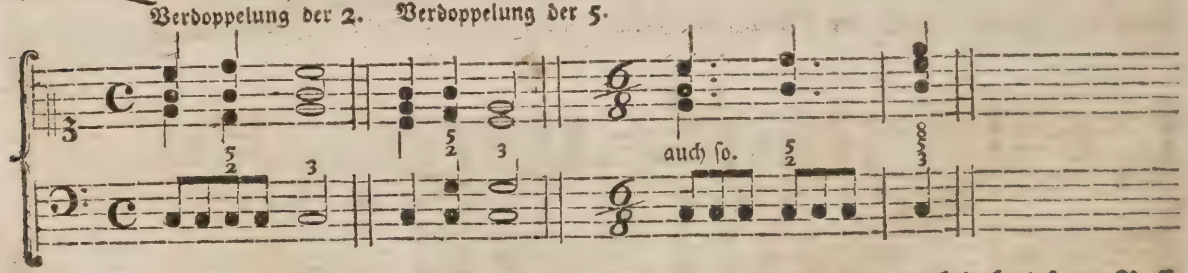
Bezeichnung ist $\frac{7}{2}$, wozu die 4 gehöret; oft aber werden auch alle Stimmen ausgesetzt, nämlich $\frac{7}{4}{}^{8}_{2}$ und dann auch die Resolution, wenn man sie so nennen darf $\frac{5}{3}$. Der Satz ist eben so leicht zu finden, als der §. 15. angegebene: denn wie ich dort die Hand einen Ton hinauf setze, so ist hier das Gegentheil, ich setze sie nämlich einen Ton herunter. Z. E.



Man geht aber nicht allemal aus dem Accorde in diese Dissonanz, sondern auch aus $\frac{6}{4}$. Z. E.



§. 38. Die letzte ist die $\frac{5}{2}$. Statt der dritten Stimme kann man bald die Secunde, bald die Quinte verdoppeln.



§. 39. Nun haben wir alle gewöhnliche Signaturen, die in einem richtig bezieferten Basse vorzukommen pflegen, gewiesen; weil uns aber sehr oft Bässe vorgeleget werden, die gar nicht bezifert sind: so wollen wir noch zeigen, was man zu dieser oder jener Note nehmen muß.

§. 40. Es sind in jeder *Octave*, es mag *dur* oder *moll* seyn, nur sieben Tone, denn der achte, der die *Octave* voll macht, ist eben derselbe Ton, der anfängt, und dieser hat allezeit den Accord. §. 5.

§. 41.

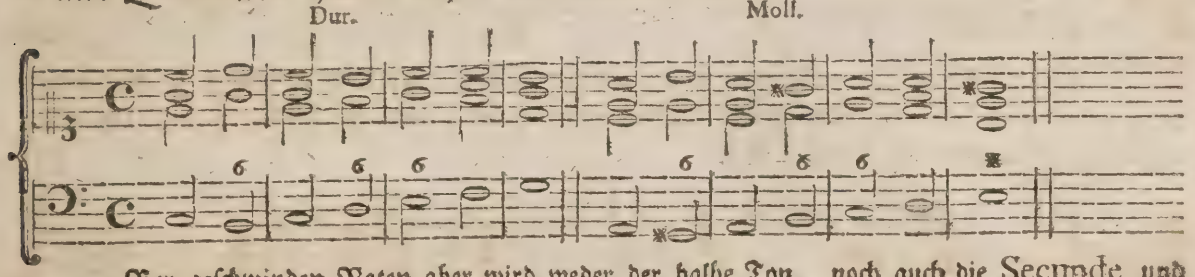
§. 41. Weil aber dieser zweyerley, entweder dur oder moll: §. 6. so wollen wir auch von jedem einen hersetzen, darnach sich denn alle übrige 22 Tone richten. Z. E.

	Secunda.	Tertia.	Quarta.	Quinta.	Sexta.	Septima.
C (dur.)	d	e	f	g	a	h
A (moll.)	h	c	d	e	f	g

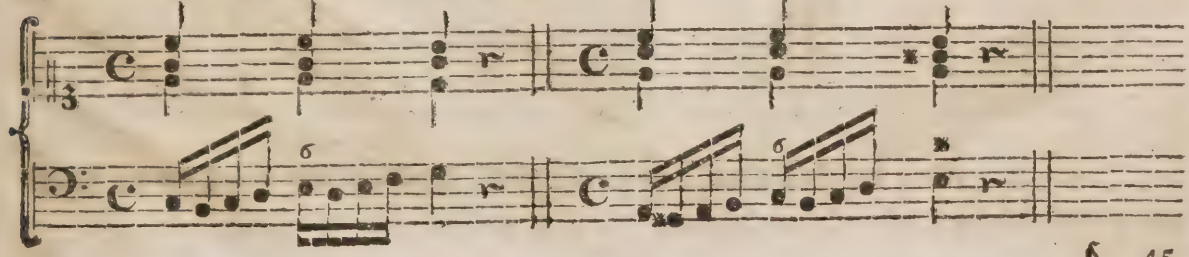
§. 42. Man merke nun folgendes wol. Wie zu c das darauf folgende d die Secunda ist: so ist auch das darunter stehende h zu a moll die Secunda, und wie zu c dur das e die Tertia, so ist auch das fis zu d dur die Tertia; oder, e ist die Tertia von c dur, und dieses e hat die 6 über sich, allein zu a dur ist dieses e nicht die Tertia, sondern die Quinta und hat den Accord. Zu a moll ist dieses d die Quarta und hat den Accord; allein zu c moll ist dieses d die Secunda und hat die 6 über sich, und so ist es auch mit allen andern Tonen.

§. 43. Diese zwey Haupttone, darnach sich die andern richten, sind also c dur und a moll. Der siebente Ton von c ist h, und dieses h bleibt unverändert; allein der siebente Ton von a wird in gis verwandelt, und zwar darum: so oft ich in einem moll Tone bin, so läßt sich immer der halbe Ton hören, niemals aber der ganze. Spiele ich aus dem d moll, so habe ich cis, niemals aber c; und spiele ich aus dem a moll, so habe ich gis, aber nicht g. Der halbe Ton unter c ist also h, und der halbe Ton unter a ist gis. Man merke nun folgende Hauptregel:

§. 44. **Der halbe Ton unter dem Haupttone, imgleichen die *Secunda* und *Tertia*, es mag *dur* oder *moll* seyn, haben alle drey die 6 über sich; die *Quarte* und *Quinte* aber haben beyde den Accord.** §. 5.

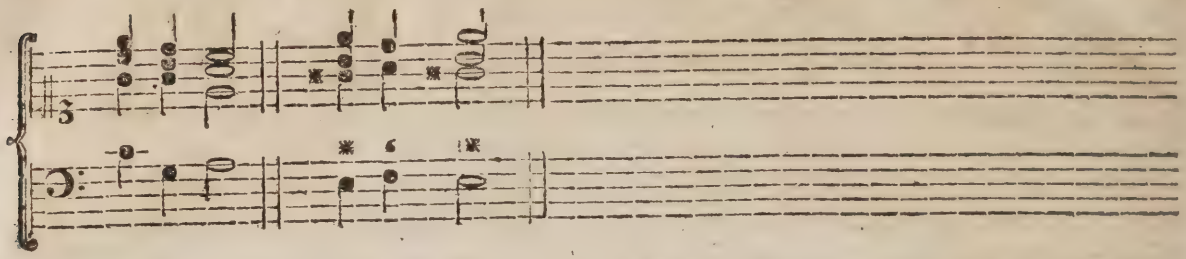


Bey geschwinden Noten aber wird weder der halbe Ton, noch auch die Secunde und Quarte regardirt, sondern sie gehen alle durch. Z. E.

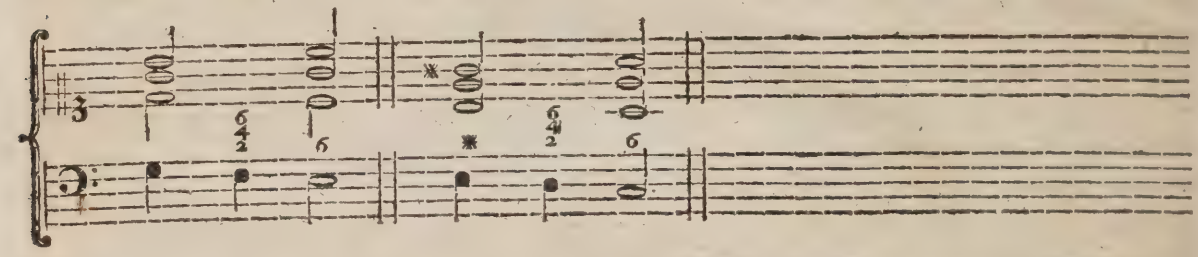


§. 45

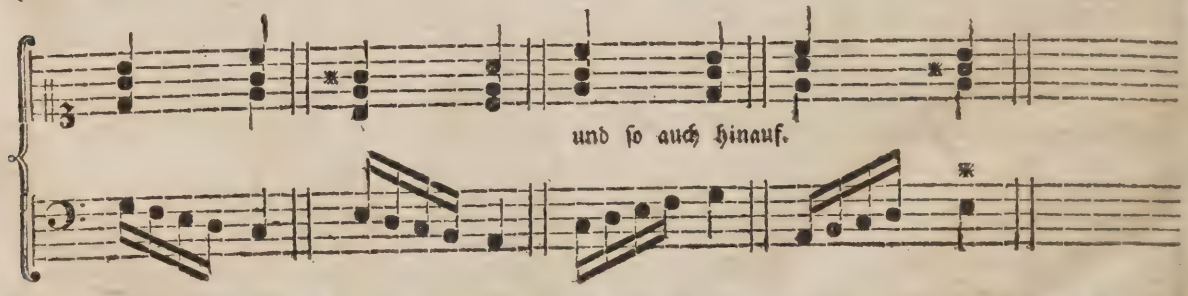
§. 45. Im *dur* hat die *Sexta* den Accord, im *moll* aber hat sie die 6 über sich. Z. E.



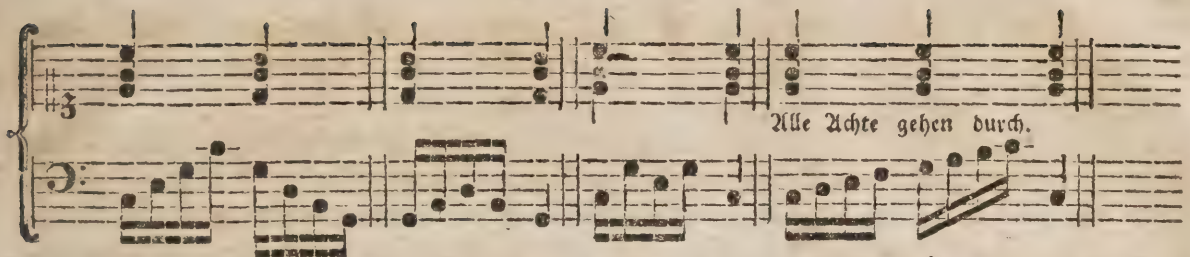
§. 46. Wir haben §. 44. gesagt, daß die Quarte, sowol im dur, als im moll, den Accord über sich habe, und bey angezeigten Sätzen hat es auch seine Richtigkeit; geht man aber aus der *Quinta* in die *Quarte* herunter, worauf gemeiniglich die Tertia folgt: so hat die *Quarta* allezeit die $\frac{6}{4}$ über sich. Z. E.



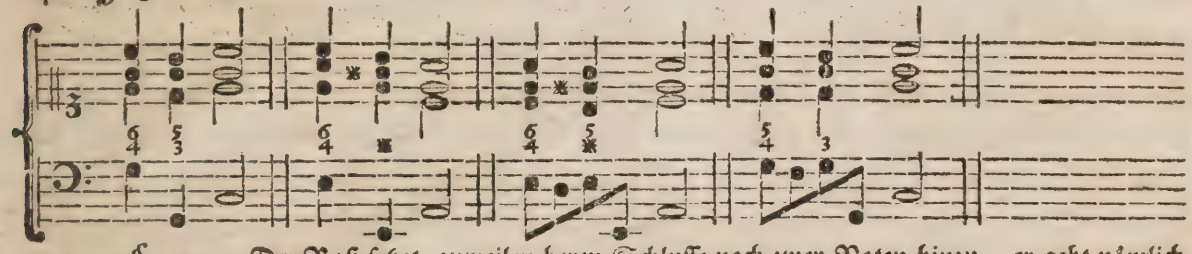
§. 47. Gehen aber geschwinde Noten aus der Quinta vier Tone herunter: so wird weder die Tertia noch die Secunda, welche sonst gewöhnlich die 6 über sich haben, §. 44. regardirt, sondern sie gehen alle viere durch. Z. E.



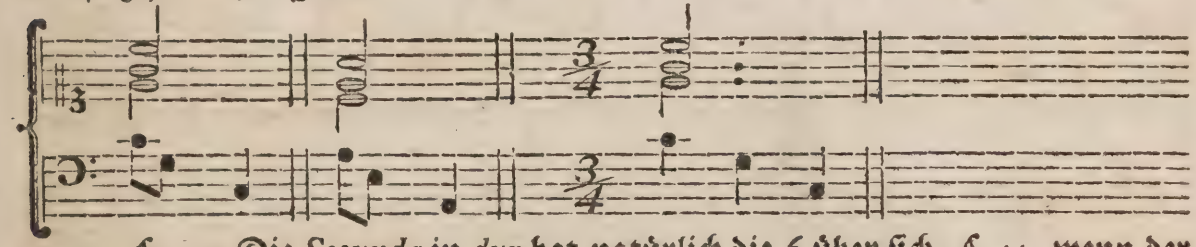
§. 48. Wenn der Baß einen Accord durchgehet: so wird zu allen vieren nur ein Accord genommen. Z. E.



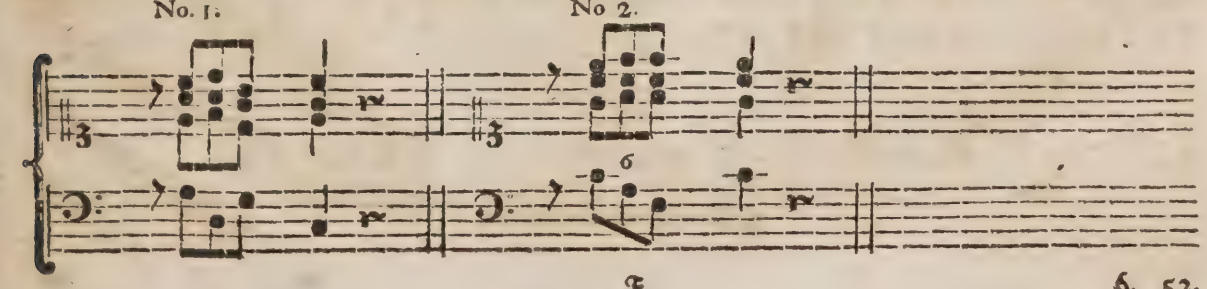
§. 49. Bey jedem Schlusse kann zu der dritten Note vom Ende die $\frac{6}{4}$, oder auch die $\frac{5}{4}$ genommen werden, welche sich denn auf der zweyten Note vom Ende wie gewöhnlich resolviret. §. 13. 14. Z. E.



§. 50. Der Baß setzet zuweilen beym Schlusse noch zwey Noten hinzu, er geht nämlich durch die Quinte zum Haupttone, zu dieser Quinte wird nun niemals der Accord genommen, sondern sie gehet durch. Z. E.

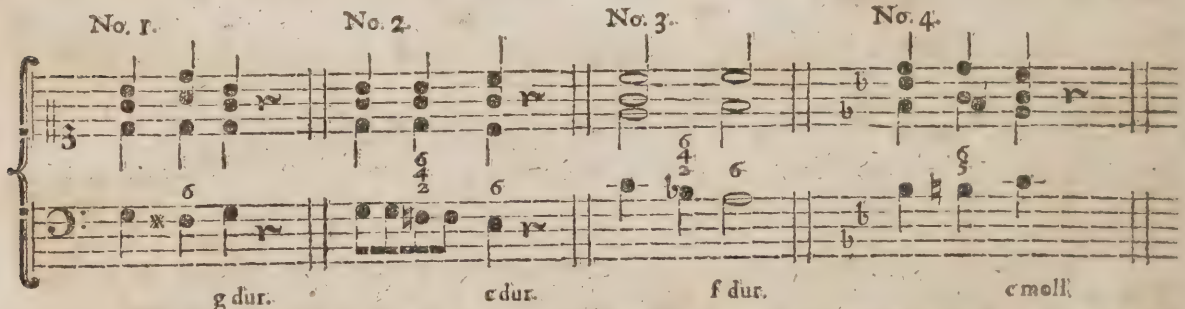


§. 51. Die *Secunda* in *dur* hat natürlich die 6 über sich, §. 44. wenn der Baß Stuffenweise fortgehet; im Sprunge aber hat sie besser den Accord. No. 1. Die *Sexta* hat in *dur* den Accord, §. 45. im Sprunge aber hat sie die 6 über sich. No. 2.



§. 52. Nun wären denn alle sieben Töne §. 40. 41. sowol in c dur, als in a moll, richtig beziefert, wie nun diese zwey Haupttöne beziefert worden, oder was zu einem jeden von diesen Tönen genommen worden, das wird auch zu allen andern genommen.

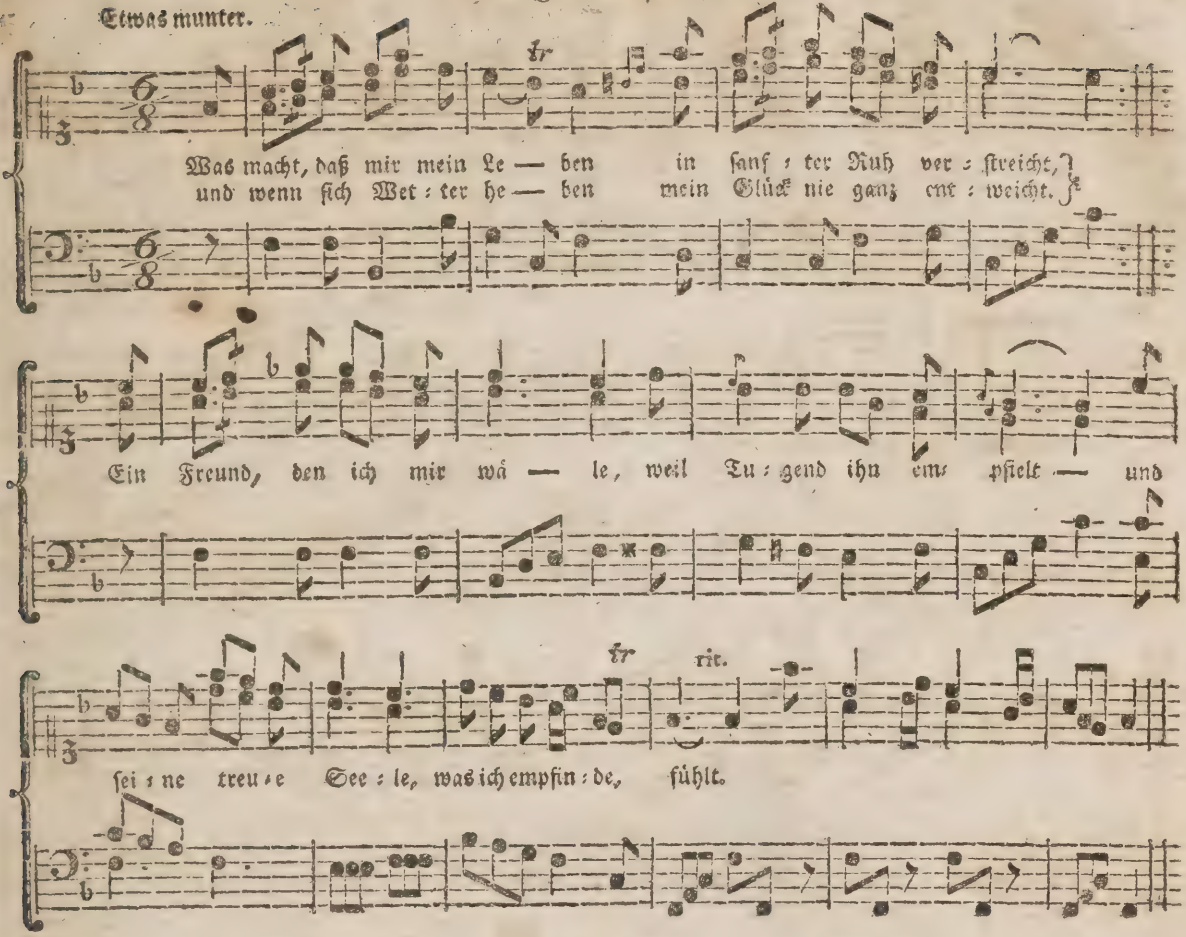
§. 53. Weil man aber nicht immer in einem Tone bleibt, sondern bald in diesen, bald in jenen geht: so müssen wir auf die drey folgenden Zeichen wol Achtung geben, z. E. x. ♯. ♭. Denn so oft eins von diesen dreyen Zeichen, das zuvor nicht da gewesen, vor einer Note erscheinet, so oft ändert sich auch der Ton. Ich bin z. E. in c dur, in welchem die Quarte f den Accord über sich hat; es erscheinet aber vor diesem f ein x: so bin ich nun nicht mehr in c dur, sondern ich komme ins g dur, denn dieses fis ist der halbe Ton unter dem g, und hat die 6 über sich. No. 1. Und nun fängt man wieder von vorn an, und die Regeln werden so lange in g dur angewendet, bis eins von diesen Zeichen wieder erscheinet. Käme aber nach diesem fis vor das f ein ♮, welches denn im Heruntergehn, nach §. 46. die $\frac{6}{4}_{2}$ über sich hat; so wäre ich wieder in c dur, und das darauf folgende e, als die Tertia von c, hat die 6 über sich. No. 2. Erscheinet vor dem h in c dur ein ♭: so hat dieses b die $\frac{6}{4}_{2}$ über sich, §. 46. und hierauf komme ich ins f dur, und das darauf folgende a, als die Tertia von f, hat die 6 über sich. §. 44. No. 3. Bin ich in b dur, und kommt vor dieses b ein ♮: so führt mich dieses Zeichen nach dem c moll, denn das h ist der halbe Ton unter c moll und dieser hat die 6 über sich. No. 4. Von einem jeden folgen nun die Exempel.



Wer dieses Wenige, bey einem unbezieferten Basse, recht anzuwenden weiß, der wird nicht leicht mit den andern Stimmen dissoniren. Die übrigen Dissonanzen, als eine 7, Quinta minor und $\frac{4}{2}$ wird ein gutes Gehör bald vernehmen, und wie ihm bekannt, richtig zu resolviren wissen.

§. 23. Ist im ersten Satze die Note c ausgelassen, und heißt so:

Die Freundschaft.



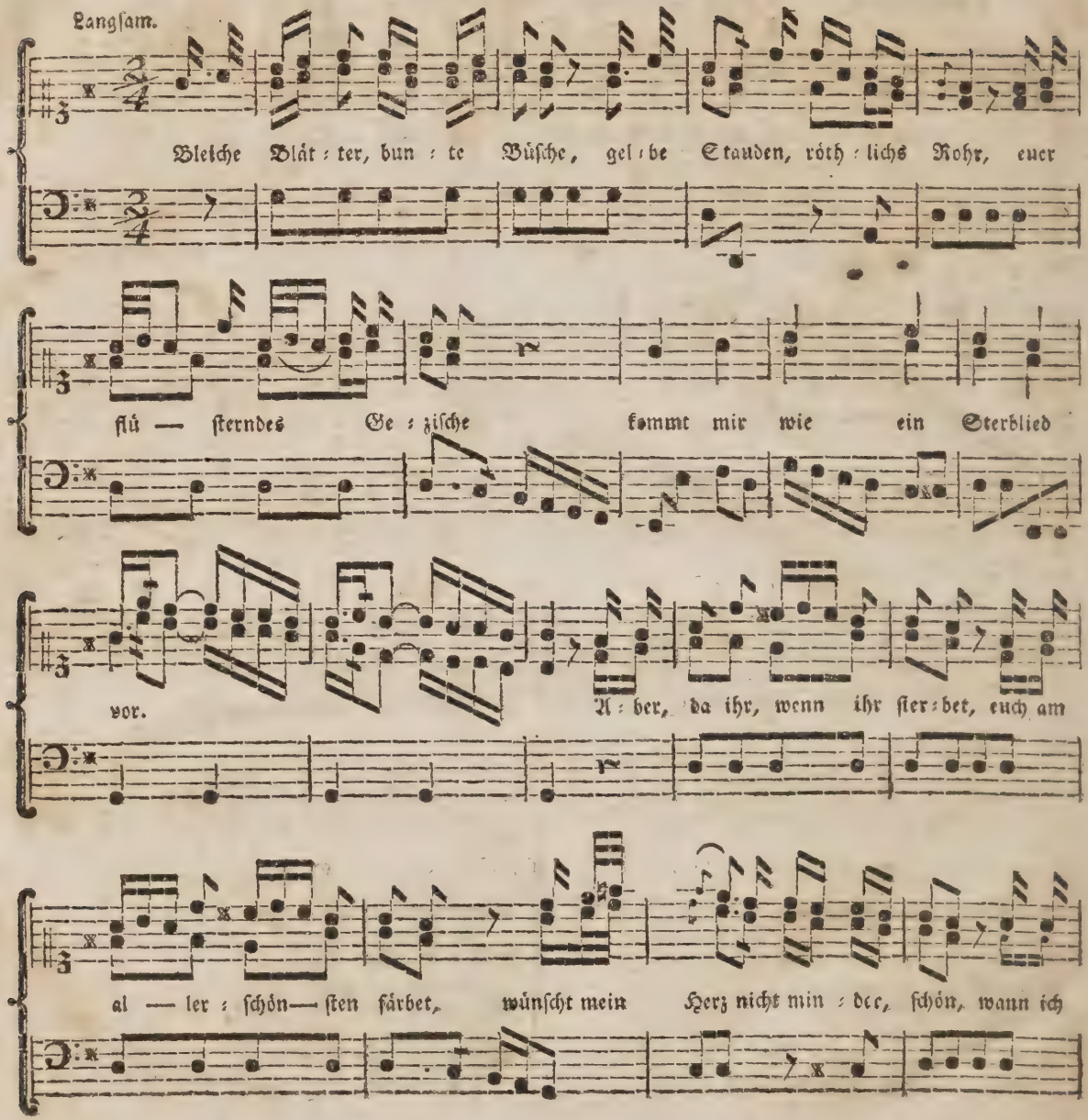
V. 2.

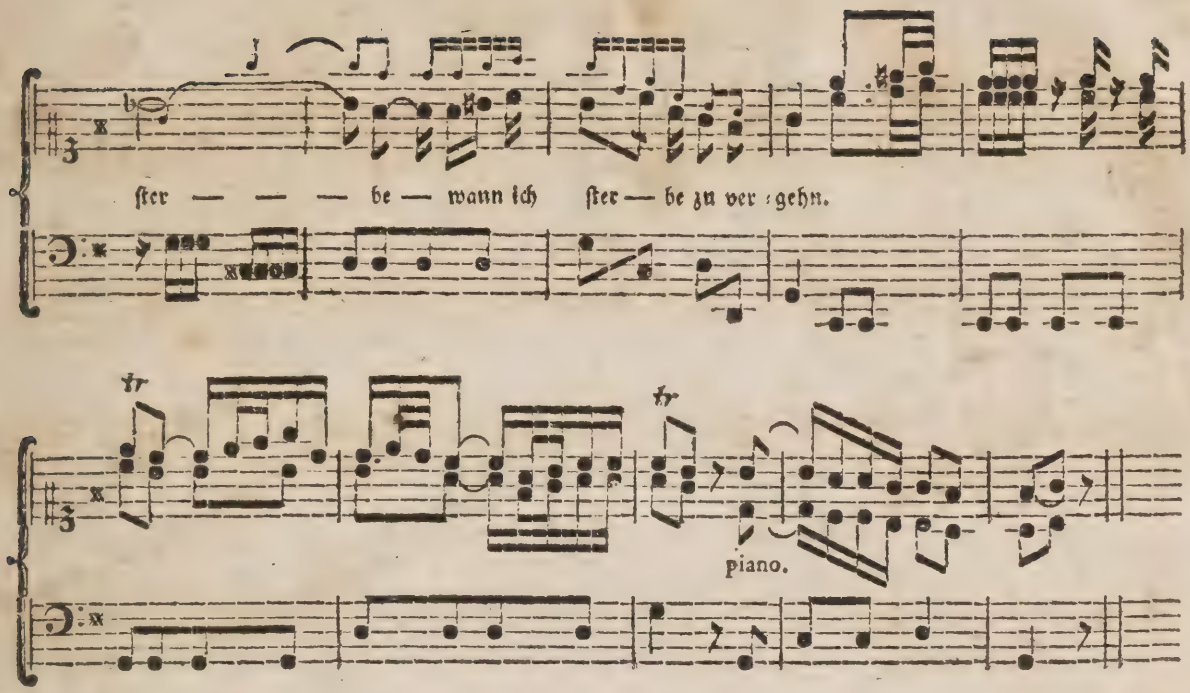
Wer schaft mir diese Freuden,
Wer giebt den Jonathan?
Ein Herz, daß mit mir leiden
Mit mir sich freuen kann?
Du Freund in aller Lande,
Religion der Welt,
Du bist es, die die Bande
Der Freundschaft knüpft und hält.

V. 3.

Komm bilde tausend Herzen
Zur Freundschaft gegen dich,
Und unter diesen Herzen
Nur eines stets für mich:
So trotz ich euch, ihr Zeiten,
Da oft mein Auge weint,
Mir bleibt, für Ewigkeiten,
Durch Gott, mein Glück, mein Freund.

Herbstlied.


Langsam.
Bleiche Blät : ter, bun : te Büsche, gel : be Stauden, róth : lichs Rohr, euer
flü — sterndes Ge : zische kommt mir wie ein Sterblied
vor.
A : ber, da ihr, wenn ihr ster : bet, euch am
al — ler : schön— sten fárbet, wünscht mein Herz nicht min : der, schön, wann ich



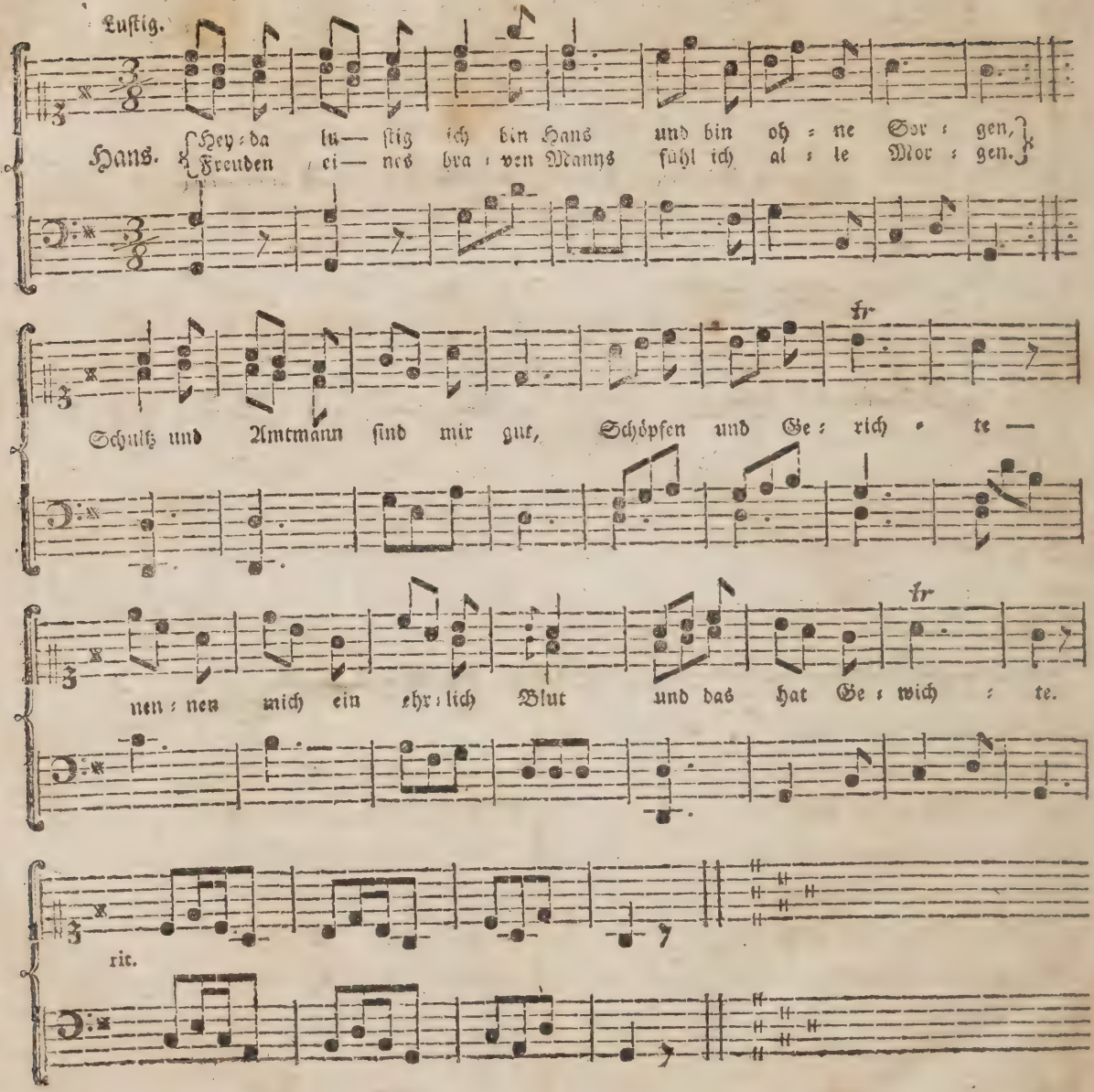
V. 2

Nur des Sommers kurze Stunden
Kleiden euch in friſches Grün;
Aber kaum ſind ſie verſchwunden,
Wenn auch eure Farben fliehn;
Traurend ſeh ich, wie hernieder,
Bis der junge Frühling wieder,
Nach dem Winter, euch belebt
Ihr zur Erde niederſchwebt.

V. 3.

Blätter, Büſche, ſterbet immer,
Bis der Lenz euch wieder ruft;
Pranget denn mit jungen Schimmer,
Streuet um euch neuen Duft!
Schnell verfließen voll von Plage,
Meine kurzen Erdentage;
So wie ihr werd ich vergehn;
Aber ſchöner auferſtehn!

Hans und Hanne.



V. 2.

Meine Frau ist Cronen werth
Vivat meine Hanne!
Was der Mann von ihr begehrt,
Giebt sie ihrem Manne.
Zwar sie brachte mir nichts zu,
Als ein Herz voll Treue;
Braucht man aber mehr zur Ruh,
Mehr, daß man sich freue.

V. 3.

Unter Arbeit und Gebet
Schwinden meine Stunden;
Was man freudig thut geräth
Und wird kaum empfunden.
Arbeit macht den Lebenslauf
Noch einmal so munter,
Froher geht die Sonne auf,
Froher geht sie unter.

V. 4.

Bin ich nicht ein ganzer Kerl,
Glücklicher, wie Städter?
Meine Hanne, meine Perl
Sagt mir dies beredter.
Ich will unsers Edelmanns
Rittergut nicht neiden.
Hey da! lustig! ich bin Hans,
Und bin voller Freuden.

Hanne.

V. 5.

Hans ist mein, was will ich mehr
Ich bin seine Hanne
Ach! ich lieb ihn gar zu sehr
Sagt was fehlt dem Manne!
Fleiß und Arbeit schmücken ihn
Und ein guter Name,
Haus und Kinder seh ich blühn,
Fehlt mir mehr zur Dame?

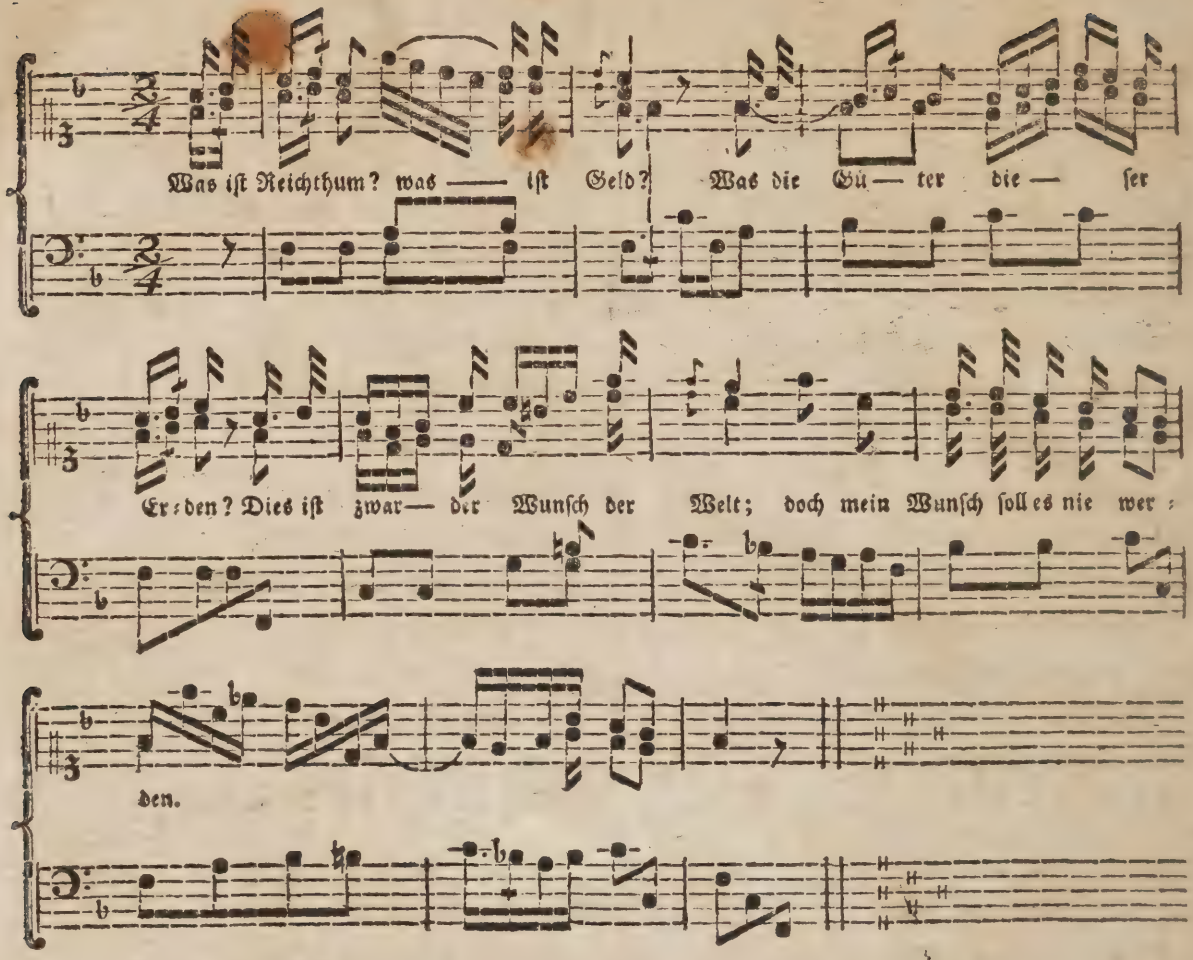
V. 6.

Unser kleines liebes Haus
Schwankt von sanften Festen,
Sieht mein Haus nur freundlich aus,
O! so gleichts Palästen!
Kinder hüpfen um uns her,
Die uns Gott gegeben,
Er und ich, und ich und Er
Sind uns Welt und Leben.

V. 7.

Wohl mir, daß ich Hanne bin!
Und daß Hans mich liebet:
Unmuth her und Unmuth hin!
Nichts macht mich betrübet.
Ich will keine Arbeit scheun,
Die ein Landweib schmücket,
Gattin seyn, und Mutter seyn
O! das macht beglücket.

Gedanken des Weisen vom Reichthum.



V. 2.

Nur des Herzens wahre Ruh
Ist des Lebens Glück zu nennen,
Güter helfen nicht dazu
Die oft Unruh machen können.

V. 3.

Wie gefährlich sind sie nicht
Alle Schätze dieses Lebens!
Setzet auf sie Zuversicht,
Dann so trauet ihr vergebens.

V. 4.

Nähme sie das Schicksal Euch,
Dann flieht eures Lebens Morgen;
Seyd auch unverändert reich,
Niemals seyd ihr ohne Sorgen.

V. 5.

Glücklich ist der Mittelstand!
Glücklich! im Genus der Gaben,
Die die Vorsicht heilsam fand,
Stets ein frohes Herz zu haben.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON.

ABBREVIATED REGULATIONS.

One volume can be taken at a time from the Lower Hall, and one from the Upper Hall.

Books can be kept out 14 days.

A fine of 3 cents for each imperial octavo, or larger volume, and 2 cents for each smaller volume, will be incurred for each day a book is detained more than 14 days.

Any book detained more than a week beyond the time limited, will be sent for at the expense of the delinquent.

No book is to be lent out of the household of the borrower.

The Library hours for the delivery and return of books are from 10 o'clock, A. M., to 8 o'clock, P. M., in the Lower Hall; and from 10 o'clock, A. M., until one half hour before sunset in the Upper Hall.

Every book must, under penalty of one dollar, be returned to the Library at such time in October as shall be publicly announced.

No book belonging to the Upper Library, can be given out from the Lower Hall, nor returned there; nor can any book, belonging to the Lower Library be delivered from, or received in, the Upper Hall.